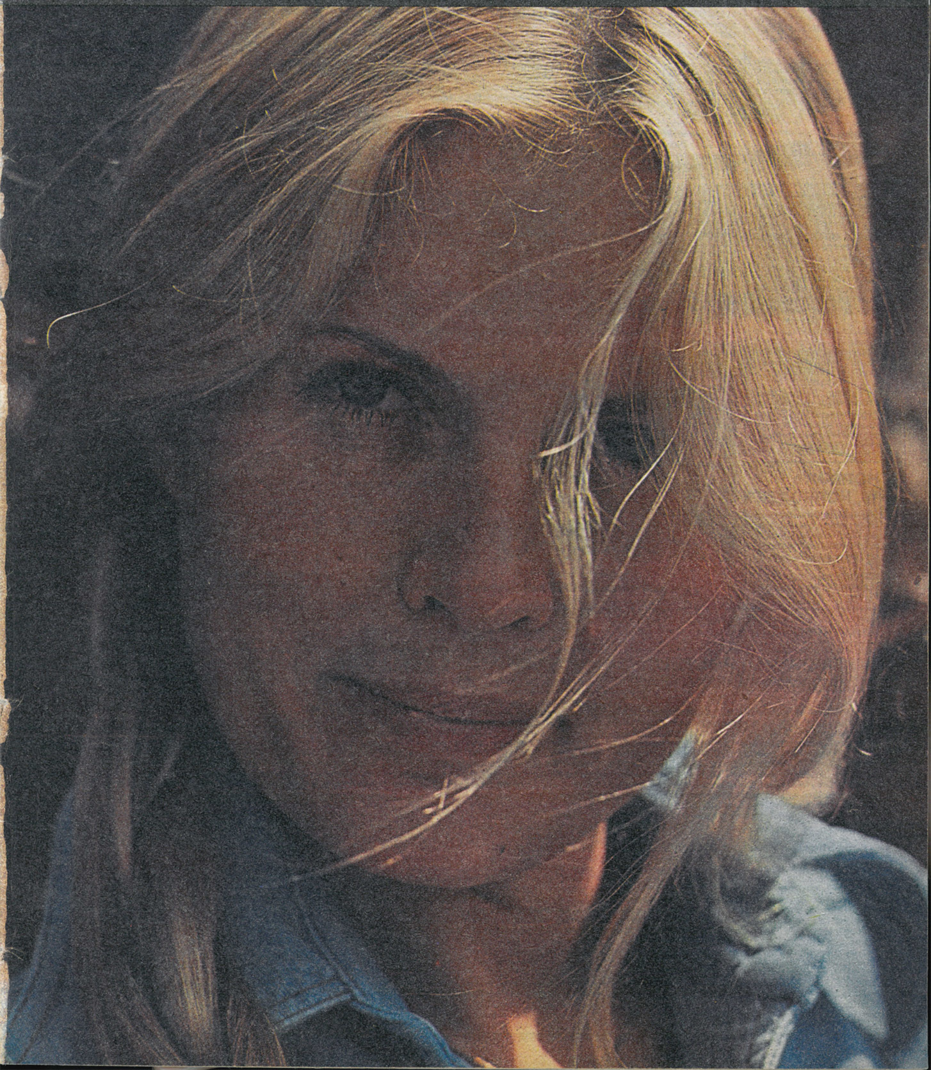
FILM

NR 23 (1770)
5 VI 1983
ROK XXXVIII
CENA 20 ZŁ
INDEKS 35806
ISSN 0137-463X

GRAŻYNA
SZAPOŁOWSKA
(wywiad z aktorką
na str. 18)
Fot. Roman Sumik



Krótko

WARSZAWA. Tylko jeden film polski obejrzymy w czerwcu: jest nim zrealizowana przed 9 laty komedia Andrzeja Czekalskiego „Pełnia nad głowami". **ŁÓDŹ.** Przeglądy filmów hiszpańskich i węgierskiego reżysera Zoltana Huszárika oraz sesję filmową poświęconą Wojciechowi Wiszniewskiemu zorganizował w pierwszym półroczu DKF przy Łódzkim Domu Kultury. **WARSZAWA.** Wizytę Akiry Kurosawy w Polsce zapowiedział reżyser, krytyk i propagator polskiego kina w Japonii Kiushiro Kusakabe podczas przeglądu filmów japońskich. **ŁÓDŹ.** W mieście jest 12,7 miejsc kinowych na 1000 mieszkańców, w województwie – 7,7, gdy przeciętnie w kraju jest ok. 14 miejsc. **GDAŃSK.** Kino „Gedania", prezentujące lektury szkolne na ekranie, czeka na propozycję szkół (tel. 38–54–88). **ŁÓDŹ.** Bezpłatne bilety do 10 kin zaoferowały 1 maja młodym widzom OPRF i „Głos Robotniczy". **GDAŃSK.** Najbardziej, bo aż o 20 procent, zmniejszyła się w ubiegłym roku frekwencja w kinach na terenie działania gdańskiego OPRF. **KRAKÓW.** Przeglądy „Światowe osiągnięcia filmu węgierskiego" i „Science fiction Piotra Szulkina" z udziałem reżysera zorganizowały w kwietniu i maju DKF Studentów i DKF „Kinematograf" w kinie „Związkowiec". **CANNES.** Za muzykę do filmu „Danton" Jean Prodromidès otrzymał nagrodę francuskiego Stowarzyszenia Autorów, Kompozytorów i Wydawców Muzycznych (SACEM).

HORROR W „HORRORZE"

Przykre błędy popełniliśmy w artykule „Horror po polsku" w nr. 20 „Filmu". Współreżyserem filmu „Profesor Zazul" jest nie Jerzy Stefan Stawiński, lecz JERZY STAWICKI, a w tytułowej roli prof. Zazula wystąpił STANISŁAW MILSKI. Przepraszamy.

16–21 sierpnia

W Koszalinie po raz jedenasty

Koszalińskie Spotkania „Młodzi i film" odbędą się w dniach 16–21 sierpnia. Oprócz tradycyjnych seminariów i konkursów w tym roku odbędzie się po raz pierwszy seminarium dla młodych aktorów teatralnych, którzy spotkają się tu z krytykami i reżyserami; kierownikiem seminarium jest red. Teresa Krzemień, krytyk teatralny tygodnika „Tu i Teraz".

Dwa seminaria, dla nauczycieli i uczniów ostatnich klas szkół średnich, poprowadzi dr hab. Henryk Depta. Seminarium działaczy ruchu upowszechniania kultury filmowej ZSMP kieruje red. Zygmunt Machwitz. Seminaria rozpoczną się 8 sierpnia, a zakończą Koszalińskimi Spotkaniami.

W konkursie głównym filmów o tematyce młodzieżowej wezmą udział również filmy z europejskich krajów socjalistycznych; przyjadą delegacje filmowców i działaczy młodzieżowych. Najlepszy film zostanie wyróżniony „Wielkim Jantarem 83" przez nieprofesjonalne jury, składające się z reprezentantów wszystkich seminariów. Publiczność przyzna, drogą plebiscytu, „Jantary" za najlepsze role młodych aktorów.

Nie zapomniano również o najmłodszym kinie polskim. Przewidziane są konkursy w kategoriach pełnometrażowych debiutów fabularnych, debiutów średniometrażowych i krótkometrażowych – kinowych i telewizyjnych. Dziennikarze przyznają „Jantara" za najlepszy debiut reżyserski.

Przypominamy także, iż z okazji KSF rozpisany został otwarty konkurs na scenariusz filmu fabularnego o tematyce młodzieżowej.

W ramach Spotkań odbędą się interdyscyplinarne wykłady profesorów Antoniny Kłoskowskiej, Zbigniewa Pietrasińskiego i Bogdana Suchodolskiego.

Spotkania nie ograniczają się tylko do Koszalina; pokazy filmów i spotkania z twórcami odbywać się będą w kinach wybrzeża koszalińskiego i słupskiego.

KSF jako centralna impreza ruchu upowszechniania kultury filmowej ZSMP odbywa się pod patronatem ZG ZSMP, a głównymi organizatorami są: Ministerstwo Kultury i Sztuki – Naczelny Zarząd Kinematografii, Ministerstwo Oświaty i Wychowania, Komitet do spraw Radia i Telewizji oraz władze miejskie Koszalina. Przewodniczącym Komitetu Organizacyjnego jest I sekretarz KM PZPR w Koszalinie Czesław Sobstyl, a kierownikiem programowym – niezmiennie od 11 lat – red. Czesław Dondziłło.

Hanna Schygulla, Piotr Łysak i Andrzej Wajda

Wajda w RFN

Miłość w Niemczech

W okolicach miasteczka Lörrach (Badenia-Wirtembergia), w pobliżu granicy szwajcarskiej, zrealizował Andrzej Wajda zdjęcia plenerowe do filmu „Miłość w Niemczech" według powieści Rolfa Hochhutha, o uczuciu łączącym podczas wojny Niemkę i polskiego jeńca. Jak już informowaliśmy – film jest współprodukcją zachodnioniemiecko-francuską, w rolach głównych występują Hanna Schygulla i Piotr Łysak, a w pozostałych m.in.: Daniel Olbrychski, Armin Mueller-Stahl, Marie Christine Barrault i Bernhard Wicki. Autorem zdjęć jest Igor Luther.

Nie tylko dla dzieci

Siedem życzeń

Dwunastoletni chłopiec, mieszkający na jednym z warszawskich osiedli, przygarnął zabłąkanego kotka, który w nagrodę obiecuje mu spełnienie najfantastyczniejszych projektów, z wyprawą do starożytnego Egiptu włącznie. Gorzej jest ze spełnieniem marzeń dotyczących dnia dzisiejszego, np. aby mama była szczęśliwa. Taki jest punkt wyjścia siedmiogodzinnego serialu realizowanego przez Janusza Dymka na podstawie scenariusza Andrzeja Kotkowskiego i Macieja Zembatego. Chłopca gra Daniel Kozakiewicz, rodziców – Izabella Olejnik i Witold Dębicki, a dyrektora szkoły – Bronisław Pawlik. Zdjęcia realizowane są na warszawskich osiedlach i w atelier „Poltelu". Operatorem jest Antoni Wójtowicz, scenografię projektuje Jacek Osadowski, a produkcją kieruje Teresa Dworzecka.

Izabella Olejniak i Daniel Kozakiewicz

„Klejnot wolnego sumienia"

Cztery nagrody w Panamie

Na XX Międzynarodowym Festiwalu w Panamie film „Klejnot wolnego sumienia" otrzymał nagrodę specjalną jury, Wielką Nagrodę Przyjaźni z okazji dwudziestolecia imprezy oraz nagrody za reżyserię Grzegorza Królikiewicza i zdjęcia Krzysztofa Ptaka.

Nagrodę za scenariusz otrzymał Janusz Morgenstern, scenarzysta i reżyser „Mniejszego nieba".

W Krakowie

XX MIĘDZYNARODOWY

Zakończył się festiwal ogólnopolski, trwa teraz XX Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. Spośród przeszło 500 filmów zgłoszonych przez 38 krajów komisja selekcyjna zakwalifikowała do konkursu ok. 90. W jury, któremu przewodniczy reż. Janusz Morgenstern, zasiadają filmowcy i krytycy z Czechosłowacji, Egiptu, Finlandii, Hiszpanii, Polski (Zygmunt Kałużyński), RFN, Węgier, Włoch i ZSRR.

Obu krakowskim festiwalom towarzyszy wiele imprez, m.in.: przeglądy etiud PWSFTViT, twórczości Romana Wionczka i Piotra Szpakowicza, dorobku Studia Miniatur Filmowych, polskich filmów nagrodzonych Grand Prix na międzynarodowych festiwalach w Krakowie, nagród z Oberhausen, filmów czechosłowackich i radzieckich, a także targi dla dystrybutorów z zagranicy, zainteresowanych filmem polskim.

To już 10 lat

WYTWÓRNIA „POLTEL" PRZEDSTAWIA

Telewizyjna wytwórnia „Poltel", działająca od 1973 r., pokazała ostatnio dziennikarzom część swojej produkcji. Obejrzeliśmy 14 filmów krótkometrażowych, 4 odcinki-zwiastuny gotowych już seriali: „Alternatywy cztery" Stanisława Barei, „Blisko, coraz bliżej" Zbigniewa Chmielewskiego, „3+1" Petera Tučka i „Odlot" Janusza Dymka, film baletowy „Psalmus" Krystyny i Michała Bogusławskich oraz dwa filmy fabularne: „Karczma nad Bzurą" Zygmunta Lecha i „Kołowaty" Jerzego Kolodziejczyka. Przegląd ma zapoczątkować zwyczaj cokwartalnej prezentacji produkcji „Poltelu" – tak obiecywał dyrektor wytwórni Henryk Zieliński.

W dokumencie niespodzianek było niewiele, gdyż program obejmował filmy zrealizowane w ciągu ostatnich trzech lat. Były więc w nim pozycje już wyświetlane, a nawet nagradzane w Polsce i za granicą, jak „Próba publicystyki: spojrzenie na miasto" Krystiana Przysieckiego, „Ścinki 1971–80" Zygmunta Dusia czy „Po tamtej stronie światła" Franciszka Kuduka.

Nurt produkcji na zamówienie reprezentował film Kazimierza Zarzyckiego „Czarne złoto z Polski", wizytówka polskiego węgla – dla „Węglokoksu". Lapidarny, informacyjny, mógłby służyć w szkołach jako pomoc naukowa. Podobną wizytówką, tym razem warszawskiej dzielnicy, jest zabawny w pomyśle, lecz nieco infantylny film Marii Mrozkowej „Na Bródnie".

Pokazano trzy dokumenty społeczno-obyczajowe: „Dobrzy ludzie piszą anonimy" Józefa Błachowicza, „Na skargę do Pana Boga" Hanny Kramarczuk i „Tyś mi obiecał ziemię sprawiedliwą" Haliny Miroszowej i Hanny Kramarczuk. Pierwszy to właściwie rozciągnięty do granic wytrzymałości widza reportaż dotyczący konfliktu w nadleśnictwie Bircza. Ktoś pisał na nadleśniczego anonimy, ten podejrzewa swego byłego współpracownika, ale tak naprawdę to nie wiadomo, jak to było. Temat może i ciekawy, ale padł pod ciosami nieprzemyślanej realizacji jak drzewo pokazywane w finale filmu. Pozostałe dwa dokumenty bardzo interesujące, zrobione z publicystycznym zacięciem, jasno wyłożoną myślą i przesłaniem, dotykają istotnych problemów naszej współczesności. „Na skargę do Pana Boga" to opowieść o dewastacji ogromnego młyna w Szczebrzeszynie, przejętego przez państwo w 1951 roku, zrelacjonowana nie bez elementów humorystycznych, lecz straszna historia bezmyślności, marnotrawstwa, działania na szkodę ludzi. „Tyś mi obiecał ziemię sprawiedliwą" to gorzka relacja z Mazur, gdzie w ciągu ostatnich lat przybrała na sile emigracja na Zachód. Autorki starają się ukazać co skłania Mazurów do opuszczania ojczyzny, odnotowują także nostalgię tych, którzy wyjechali. Bolesne to problemy, zwłaszcza gdy uświadomić sobie, że dotyczą ludzi, którzy nieraz krwią płacili za trwanie przy polskości.

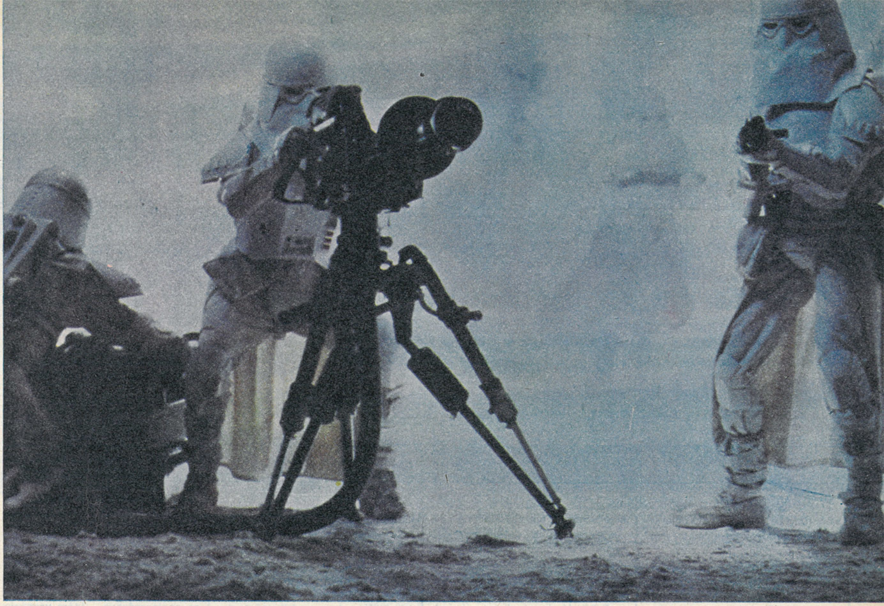
Świat impresji artystycznych otwierają widzom Krystyna Mokrosińska swymi „Strukturami drewna" i Jerzy Passendorfer filmem „Hasior". Film pierwszy, jak tytuł wskazuje, o urodzie drewna jako budulca. Suto okraszony poezją Staffa i Leśmiana, pozostawia wrażenie chaosu i braku jasności zamysłu. Natomiast „Hasior", bez słowa komentarza, pełen ekspresji wizualnej (zdjęcia Andrzeja Żydaczewskiego), wsparty niepokojącą i sugestywną muzyką Henryka Kuźniaka, z maestrią ukazuje fenomen sztuki współczesnej, jakim jest twórczość Władysława Hasiora.

Reportaże z daleka reprezentuje „Święta Baghmati" Szymona Wdowiaka, rzecz o świętej rzece Nepalu. Piękne zdjęcia, nie przegadany, mądry komentarz; film jest plonem jednej z wielu inspirowanych przez telewizję wypraw z kamerą, które zbliżają nam odległy świat, powiększają o nim wiedzę, przedstawiają odmienne kultury. Inną tragiczną wiedzę o współczesnym świecie przynosi montażowy film Romana Dobrzyńskiego „Słowo pozostanie". Autor przedstawia życie, działalność i śmierć arcybiskupa Romero, czyni go postacią centralną krwawego fresku obrazującego rzeczywistość Salwadoru. Na koniec dwie etiudy studentów z Katowic: „Kobieta z węgla" Wandy Różyckiej i „Mózg" Rolanda Rowińskiego. „Mózg", fabularny, krótki filmik sci-fi, można byłoby z pewnością zrozumieć i polubić, gdyby obraz i dźwięk były czytelne. „Kobieta z węgla" natomiast rokuje realizatorce jak najlepiej. Wypatrzywszy oryginalny temat – kobietę, która w młodości pracowała na dole w kopalni i nadal, mimo licznych chorób, jest rzecznikiem równości płci przy podejmowaniu prac najcięższych – autorka ukazuje go w kontekście czasów kształtujących ten typ myślenia i taką właśnie osobowość. Obraz bohaterki rozpartej w fotelu ustawionym na hałdzie na długo pozostaje w pamięci.

ELŻBIETA DOLIŃSKA

ZA TYDZIEŃ

- **Pierwszy rys monograficzny o** JÓZEFIE LEJTESIE
- **Chłopiec wśród potworów:** IMPERIUM KONTRATAKUJE
- **Wilczek, basior i mamona:** WIELKI SZU (recenzja)
- **Do końca życia zmagał się ze sobą:** STEVE McQUENN
- **Czy zaklęty kot spełni** SIEDEM ŻYCZEŃ? – reportaż z serialu Janusza Dymka
- **Aleksandra Jackiewicza historia kina:** MÉLIÈS PRACUJE
- **Z Jurajem Herzem** O MIŁOŚCI I OKRUCIEŃSTWIE
- **Chińska niespodzianka:** WSPOMNIENIA ZE STAREGO PEKINU
- **„Kto umie marzyć, jest bogaty":** MIOU-MIOU w „Portrecie na życzenie"



WACŁAW SADKOWSKI

Na czyją rzecz Imperium skapituluje?

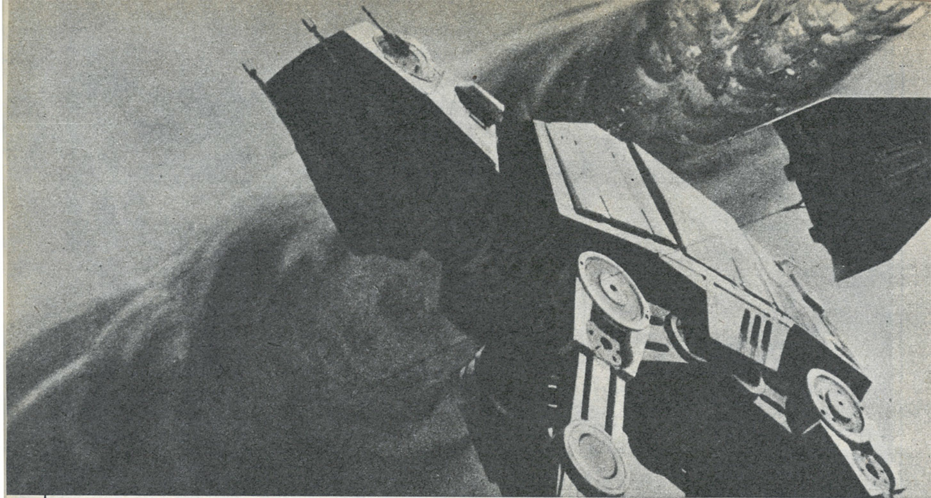
(Na marginesie filmu „Imperium kontratakuje" Lucasa-Kershnera)

Z recenzją filmu „Imperium kontratakuje", zamówioną przez redakcję już wiele tygodni temu, zwlekam wprost nieprzyzwoicie, a teraz pragnąłbym w ogóle się od niej uchylić. Niech mi posłuży za usprawiedliwienie, że film Lucasa-Kershnera bije i tak rekordy popularności (chyba zresztą na zasadzie bezrybia), a widownia wypełniona jest niemal wyłącznie przez publiczność młodocianą (co już sugestywnie opisał w „Polityce" Marek Groński), w największym chyba stopniu uniezależnioną od recenzenckich rekomendacji i „manipulacji". Film zaliczam zresztą do kategorii „trickowych", a mówiąc ściślej – aspirujących raczej do zadziwiania widza niewiarygodnie zmyślnymi wizjami kosmicznymi, wymagającymi prawdziwej wirtuozerii w posługiwaniu się olbrzymimi zespołami środków technicznych, niż do ujmowania wiedzy o świecie w jakąś nową formułę artystyczną. Ten zaś techniczny aspekt filmu był już na tych łamach omawiany.

Jest skądinąd rzeczą zastanawiającą, jak dokładnie film „kosmiczny" odwzorowuje proces formowania się literatury SF, która – po impulsie inicjującym, jaki otrzymała od wielkiej fantastyki literackiej – przeszła przez etap niebywale rozpowszechnionych edycji popularnych (legendarne już serie „amazing stories"), by otworzyć pole dla ujęć zmetaforyzowanych i zawierających pewne przesłanie poznawcze. Zarówno „Imperium kontratakuje", jak i wcześniejsze „Gwiezdne wojny", a także znany u nas film Spielberga „Bliskie spotkania trzeciego stopnia" i nie znany jeszcze „E.T." (Extra-Terrestrial) zawierają owo przesłanie, wypowiadają intencje rozproszenia oparów „koszmaru kosmicznego", które się nagromadziły w tym okresie rozwoju „filmu kosmicznego", jaki dałoby się porównać ze „straganowym" etapem rozwoju literatury SF – i przygotowania wyobraźni widza na niewyobrażalne jeszcze dlań dzisiaj sytuacje, w jakich postawić go może nadchodząca szparko era „kosmotroniczna".

To przesłanie właśnie jest bezspornie rzeczą najciekawszą w filmach Lucasa-Kershnera i Spielberga. Wydaje się zresztą, że ma ono odniesienia nie tylko „przyszłościowe", ale że nawiązuje także do doświadczeń, jakie widz wynieść może z kontaktów z istotami odmiennymi odeń, choćby pod względem etnicznym, a zaludniającymi otaczający go i dziś świat. Głębokiego osądzenia nienawiści jako uczucia destruktywnego i nieskutecznego w istocie jako narzędzie walki dokonuje w „Imperium" istota o zsyntetyzowanych cechach antropologicznych azjatyckiego myśliciela lub mistyka. Trzeba wziąć pod uwagę głębię nie uświadamianych nieraz uprzedzeń wobec „żółtków", uprzedzeń rozpowszechnionych w społeczeństwie amerykańskim (podsycanych obecnie zarówno przez rywalizację japońsko-amerykańską jak i przez nie zawsze godne zachowanie południowowietnamskich uchodźców), aby zrozumieć, że nie jest to akcent w filmie przypadkowy ani bez znaczenia. Tytułowy, pozaziemski („Extra-Terrestrial") stworek z filmu Spielberga przypomina pokraczną ropuchę, wyolbrzymioną wersję tych żab, które chłopcy zwykli nadmuchiwać lub nadziewać na patyki – i pierwsze lęki widza (bo nie dzieci przedstawionych w tym filmie) rodzą się jakby pod wpły-

4



wem przypuszczenia, że oto gigantyczne żabostwory z kosmosu przybyły pomścić cierpienia swych ziemskich krewniaków.

Osobną oczywiście sprawą pozostaje artystyczna dojrzałość owego przesłania. Osobiście uważam film Spielberga „Bliskie spotkania trzeciego stopnia" za artystycznie najdyskretniejszy, najwięcej pozostawiający pola dla wyobraźni widza, który może sobie projekcją własnej wyobraźni wypełnić luki i tajemnice zalegające obszary styku różnych światów, ku którym podprowadza go wizja filmowa. Zarówno „Gwiezdne wojny", jak „Imperium kontratakuje" zrodziły się ze skłonności do „umeblowania" tej wyobraźni rekwizytami stworzonymi w wyobraźni filmowców i do wprowadzenia do akcji stworów o tej samej proweniencji. Uległ tej skłonności także Spielberg w „E.T." – i być może dlatego, iż nigdy nie prześladowałem żabek w dzieciństwie i nie mam wobec nich kompleksu winy, mało co na świecie wydaje mi się równie ohydne, jak powołany do życia mocą jego wyobraźni żabostwór, zaśmiecający już od roku całą Amerykę, straszący z nadruków na koszulkach, z reklam i karykatur, a także pełniący już wartę na domowych trawniczkach obok obrzydliwych porcelanowych krasnali niemieckiej proweniencji, mających do niedawna – wraz z psami i sarenkami – monopol na tę ogrodową dekoracyjność. Co gorsza, naiwna i natrętna dydaktyka tego najbardziej kasowego filmu w dziejach kina amerykańskiego doprowadziła też do dewaluacji sztuki aktorskiej: nie ma w tym filmie ani jednej przyzwoitej roli, a niezawodne zwykle w filmach amerykańskich dzieci grają prawie tak źle, jak ich nadwiślańscy rówieśnicy z polskich filmów młodzieżowych. Odetchnąłem z ulgą, kiedy dowiedziałem, że deszcz tegorocznych Oscarów ominął Spielberga z daleka – jego wyobraźnia podległa w „E.T." procesowi uwiądu i najszlachetniejsze nawet intencje nie są w stanie tego przykrego zjawiska zrównoważyć. Powodzenie kasowe tej prymitywnej opowiastki jest tylko groźnym sygnałem, iż kultura filmowa amerykańskiego społeczeństwa – która wyraźnie sublimowała się w okresie, kiedy film sięgnął po broń artyzmu w walce z łatwą i wygodną popularnością telewizji – nie osiągnęła jeszcze bynajmniej trwałej dojrzałości i pozostaje wrażliwa na pokusy taniego sentymentalizmu.

„Imperium kontratakuje" Lucasa-Kershnera wydaje się jeszcze opierać najgroźniejszym pokusom sentymentalnego dydaktyzmu, choć nie umie już (a może z założenia nie może?) pozostawić wyobraźni widza rozeznania się w znaczeniach i wartościach zjawisk i stworów skonfrontowanych z ludzkimi nawykami umysłowymi, uprzedzeniami i zautomatyzowanymi odruchami. W chwili gdy piszę te słowa, na ekrany kin amerykańskich wchodzi nowy film Lucasa „Powrót Jedi" (Return of the Jedi), stanowiący trzeci człon zapoczątkowanej „Gwiezdnymi wojnami" trylogii; trudno wydać o nim sąd na podstawie pierwszych opinii prasy amerykańskiej, ale wydaje się, że nie wykroczył on poza zakres tej efektownie inscenizowanej bajeczki kosmicznej o dydaktycznej wymowie. Nowy film zapowiada także rozczarowany oscarowymi niepowodzeniami, ale usatysfakcjonowany wpływami kasowymi Spielberg.

Ale w obserwatorze rozwoju tego gatunku filmowego, który rozrósł się już w swoiste imperium i zapełnił tę lukę, jaką stworzyło w produkcji filmowej zanikanie supergigantów, przeważnie o tematyce historycznej („Ben Hur") bądź wojennej („Najdłuższy dzień"), rodzi się pytanie: jak długo utrzymać się może jeszcze ten boom?

Co można tu jeszcze zrobić poza mnożeniem kosmicznych rekwizytów, które już właściwie stają się rupieciarnią w masowej wyobraźni? Dochodzi do tego zagrożenie polityczne, którego nie można nie dostrzec: po słownictwo z tego zakresu sięgają już politycy (Kennedy określający reaganowskie plany laserowego parasola nad Stanami mianem „gwiezdnej wojny"), a wikłająca się sytuacja światowa skłonić może raczej do prób wskrzeszania koszmaru kosmicznego niż do rozwijania postawy otwarcia i „bliskich spotkań" z przybyszami ze zmilitaryzowanego przez Ziemian kosmosu. Historycy stwierdzali już niejednokrotnie, że „kierunek ataku" w kinematografii amerykańskiej zmieniał się radykalnie, w zależności od politycznego kontekstu; dość wspomnieć falę „filmów patriotycznych", która zrodziła się w początku lat czterdziestych, niemal nazajutrz po bezbrzeżnym i – w odróżnieniu od europejskiego – niemal zupełnie bezgrzesznym pacyfiźmie hollywoodzkim.

Nie sądzę co prawda, by najbardziej zaangażowani w tę kosmiczną dydaktykę filmowcy amerykańscy zechcieli się tak znów przeorientować; być może, ich dalsza twórczość sprzymierzy się właśnie z głosami sprzeciwu wobec tych groźnych dla ludzkości perspektyw. Ale wtedy nie będzie już mogła uznawać za punkt wyjścia tego consensusu polityczno-militarnego, który zrodził owo otwarcie na nieznane i niewyobrażalne, przybywające spoza naszego obecnego kręgu doświadczeń. I może w przewartościowaniu owego punktu wyjścia i w konieczności poszukiwania przekonujących motywacji dla „postawy kosmicznego humanizmu", uwikłanej już dziś w tyle zagrożeń i niejednoznaczności, dałoby się odnaleźć szansę artystycznego wzbogacenia „filmu kosmicznego" po kapitulacji dydaktyczno-zabawowych supergigantów w rodzaju „Kontratakującego Imperium"?

WACŁAW SADKOWSKI

IMPERIUM KONTRATAKUJE (Star Wars: Episode V-The Empire Strikes Back). Reżyseria: Irvin Kershner. Wykonawcy: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher i inni. USA, 1980

Zdjęcia z filmu „Imperium kontratakuje"

FILM KRÓTKI I OKOLICE

Konwencja niecierpliwości

Były kiedyś dla debiutów czasy bardzo łaskawe. Po prostu pierwsze filmy oglądano jakby ze zdwojoną uwagą, debiutantami interesowali się w konwencji troski i życzliwości starsi koledzy, a często możni protektorzy – o nazwiskach, które budziły szacunek i zaufanie – ogłaszali narodziny gwiazdy. Talent jeszcze się wprawdzie nie ujawnił, ale on jest na pewno. Coś tam błysnęło, zgasło na parę lat albo na zawsze; krótkometrażowy świat jest okropnie zatłoczony i żeby wejść w etat, żeby wejść w rytm pracy, trzeba mieć jakieś łokcie albo jakiś pomysł, a to niekoniecznie pomysł na film, lecz w ogóle pomysł – na życie.

Oglądam film, który roi się od pomysłów własnych, czasem tylko zapożyczonych, ale niemal w każdym kadrze jest jakaś myśl, chęć dania czegoś od siebie i chęć sprawdzenia siebie. Widać tu kawałki naprawdę doskonałe, precyzyjne i przemyślane kulminacje. Ale młody reżyser wziął się do roboty po prostu karkołomnej, podjął się zadania niewykonalnego.

Film ma dużo metrów, jego projekcja trwa ponad półtorej godziny. Film ma tytuł „Koncert", został zrealizowany pod firmą Studia im. Karola Irzykowskiego przez Michała Tarkowskiego. Zadanie: przedstawić kilka zespołów muzycznych, tych od subkultury młodzieżowej. Każdy zespół inaczej, po dokumentalnemu, po ilustracyjnemu, po impresjonistycznemu. Dziesiątki krzyżujących się koncepcji, walczących ze sobą projektów. A ciągle to jest pokusa młodych ludzi – pokazać muzykę, opisać rytmy, stworzyć jedną całość z obrazu i dźwięku.

„Muzykanci" Karabasza to była jedna propozycja – dziś już klasyczna. A druga – to „Jesienna sonata" Bergmana. Z grubsza biorąc, jest to film o muzyce, a muzyki tam tylko tyle, ile trzeba. Wymieniam tytuły filmów według chronologii. Uczyć się od klasyków, przestrzegać reguł?

Film podlega ocenie. „Koncert" został oceniony surowo. Mój zacny kolega, uczony prawie, muzyk i doktor nauk kinematograficznych a także redaktor – Andrzej Kołodyński – gromił twórcę z pryncypialnych pozycji, ale też nie pomijał szczegółów. Nie wolno ilustrować muzyki, nie wolno fotografować słońca na przyśpieszonych zdjęciach, tak się nie robi, tak się nie powinno. W ogóle – nie wolno.

★ ★ ★

Ja patrzę na te zespoły trochę tak, jak patrzy na afisz koza. Okropnie dużo bełkotu, wrzasku ponad krzyk i zwykłej hochsztaplerki. Bardzo dużo niezrozumiałych, powtarzających się słów, bardzo dużo niewyartykułowanej agresji, chciałoby się powiedzieć – do diabła, dykcji się uczcie.

– Uczyć się dykcji, a po co, panie starszy?

Odpowiadam:

– Nie po to, żeby uczyć się dykcji. Jeśli jednak chcecie, aby treść zawarta w waszych słowach dotarła do adresata, wyśpiewujcie i wymawiajcie słowa wyraźnie, niech będą słyszane i rozumiane.

A zespoły mi na to:

– La, la – lala, la; la, la – lala la, co za idiotyczne wymagania.

Oni i tak mają kontakt, im nie są potrzebne żadne opinie, co najwyżej jak szczypta soli do smaku. Oni tworzą nowe religie i nowe ideologie dla tłumów. Jest w tych nie uporządkowanych rytmach i niezrozumiałych śpiewach jakaś siła, a może tylko spazm, a może nowy język i nowa kultura, która powstaje na gruzach kultury linearnej i na zgrzybieniu kultury audiowizualnej; subkultura, kultura, z którą uczeni jeszcze sobie nie mogą poradzić, bo uczoność wymaga czasu i porządku, a zjawiska kulturowe biorą się wprost z księżyca i spadają na uczone głowy jak butelka po oranżadzie wyrzucona z wysokiego piętra przez niewinne dziecko.

★ ★ ★

„Koncert" dłuży się, nuży. Proszę pana, nie da się wszystkiego od razu załatwić, nie da się na początku drogi wszystkiego wyprzedać. Stary lis dokumentalny mógłby z zebranego materiału – zebranego nie byle jak przecież, ale z rozmysłem i koncepcją – wykonać kilka lub kilkanaście teledysków, bardzo atrakcyjnych. Młody reżyser chce od razu rozbić bank, ociera się o doskonałość, ale mu przeszkadzają wpływy, zapamiętane kadry, nauki mistrzów, rozmaite estetyki i poetyki nawet i z piekła rodem. Proszę pana, jeśli coś się nie łączy, to trzeba dzielić.

Mam do „Koncertu" stosunek ambiwalentny, ale niech mój uczony kolega nie wciska komuś i mnie zasad poetyki normatywnej i poetyki negatywnej. Nie wolno pokazywać księżyca albo słońca na przyspieszonych zdjęciach. Dlaczego?

Mikołaj Rej był wspaniały nie dlatego, że się stosował, lecz dlatego, że się wyłamał. Oczywiście, można ułożyć regulamin dokumentalnej służby filmowej, w którym zostanie ściśle określone pojęcie sztuki i pojęcie kiczu i zostaną określone zasady filmowania każdego źródła światła. Zrobi się jeszcze ciaśniej, ale będzie wreszcie porządek w filmie krótkim i okolicach.

Były kiedyś łaskawe czasy dla młodych twórców, artystów, realizatorów, rzemieślników i przynajmniej tak, tak bardzo potrzebna – konwencja życzliwości. A teraz jest konwencja niecierpliwości – albo jesteś dobry, albo wracaj, skąd przyszedłeś. Mój zacny kolega, uczony prawie, niech tego nie bierze tylko do siebie, ale między innymi – tak.

Arcitenens

Osobowość

O realizacji filmu Krzysztofa Tchórzewskiego „Jedno z dwojga"

Młody reżyser Krzysztof Tchórzewski uczynił bohaterką swojego scenariusza, który właśnie przenosi na ekran, żeglarkę płynącą w samotny rejs dookoła świata (morza w tym filmie nie będzie jednak wiele). Na odtwórczynię roli głównej bohaterki, Ewy Jaskólskiej, wybrał Krystynę Jandę. Na miejsce dzisiejszych zdjęć – krajowy port lotniczy na Okęciu. Temat realizowanej tu sceny to odpoczynek po wielkim strachu.

Kiedy zjawiam się na lotnisku, plan jest jeszcze martwy. Tylko kable zdradzają, jak zwykle, miejsce przyszłych zdjęć, a ekipa rozsiana po poczekalni i bufecie nie zwraca niczyjej uwagi. Jest cicho i spokojnie. Stąd leci się najwyżej w delegację do Krakowa czy Gdańska. Tam właśnie ma polecieć filmowa bohaterka, Ewa. Załatwiła w Warszawie ostatnie formalności przed rozpoczęciem rejsu, do Gdańska zdąży akurat na uroczyste pożegnanie. Samolot w powietrzu ulegnie jednak awarii i w chwilę po starcie wyląduje z powrotem na lotnisku w Warszawie. Tu, w poczekalni, wszyscy będą odpoczywać po tym wielkim strachu, jaki przeżyli w powietrzu.

Na razie Krystyna Janda czeka na pierwszą próbę ujęcia. Filmową maszynę puszczono już co prawda w ruch, ciągle jednak czegoś nie ma, kogoś brakuje. Czekamy – to na wozy strażackie, to na stewardessy, to na ustawienie świateł. Ekipa rozsiadła się w fotelach poczekalni, tej „za bramką", już po kontroli dokumentów, przed wyjściem do samolotu. Możemy krążyć z poczekalni do hallu i samemu odsuwać zagradzającą drogę barierkę. Ale w poczekalni tkwią cały czas milicjanci z ochrony lotniska.

Joanna Kotkowska

Między nogami statystów i ekipy plącze się mały, kudłaty piesek. Podbiega co chwilę do kogoś i wraca na kolana swojej pani. Janda wciąż sprawdza, gdzie jest piesek. Czeka na próbę.

Myślę, że nawet dla kogoś, kto nie zna twarzy tej aktorki i nie wie, że gra w tym filmie główną rolę, już na pierwszy rzut oka byłoby jasne, że to ktoś nietuzinkowy. Rzecz nie w stroju, zachowaniu czy tym prześmiesznym, miniaturowym piesku. Coś po prostu przyciąga do niej wzrok. Osobowość? Chyba tak. Kipiąca energia, żywotność widoczna nawet wtedy, gdy Janda siedzi i pozornie spokojnie pali papierosa. Wiadomo od razu, że Janda jest tu najważniejsza – w dobrym znaczeniu tego słowa.

Wychodzę na chwilę do bufetu na kawę. Po powrocie widzę, że niemrawa i martwa dotąd poczekalnia ożyła. Wszystko dzieje się ostrzej, prędzej, bardziej nerwowo. Wygląda to tak, jakby Janda swoją żywotnością i inicjatywą zaraziła wszystkich. Próba dla statystów. Janda daje im znaki, robi uwagi. Statyści zaczynają się poruszać o wiele żywiej niż przedtem. Przy drzwiach powinny stać hostessy. Są już hostessy. Potrzebny jest ktoś w białym fartuchu, noszowy czy pielęgniarz z pogotowia. Jest przebrany w fartuch mężczyzna. Już wie, co ma robić podczas ujęcia. Janda szybkim, energicznym krokiem chodzi od samolotu stojącego na płycie lotniska do poczekalni i znów z powrotem do samolotu, biegiem. Czy przypadkiem przy drzwiach nie powinno być strażników? Trzeba to sprawdzić! Niech pan to sprawdzi! Nie? Dobrze, w takim razie będą hostessy. Trzeba powiedzieć im, co mają robić, wytłumaczyć dlaczego.

Reżyser kontroluje przebieg wydarzeń, lecz sam wycofał się, wyciszył. Wygląda na to, że świadomie zrezygnował na kilkadziesiąt minut ze swojej roli. Zresztą Janda nie zapomina o swym głównym zadaniu. Przed ujęciem przyhamowuje energię, pozwala podkręcić lokówką włosy, które i tak za chwilę charakterystycznym gestem odsuwa z czoła. Z torby obijającej się o biodro wyjmuje wiśniową szminkę, przeciąga po wargach. Przerzuca na ramię wiśniowy szalik z frędzlami – jedyny, poza czerwoną pomadką, barwny element stroju i makijażu. Jeszcze zmienia buty z mokasynów na szare szpilki i biegnie do grupy statystów. Ale czekając na hasło do rozpoczęcia ujęcia chyba nie stoi spokojnie, bo wiśniowy szal miga raz po raz zza skrzydła samolotu.

Nawet kiedy gra, nie przestaje myśleć o całości.

Beznamiętny, szary tłumek zaczyna się różnicować. Po której próbie stewardessa pomaga nieść płaczące dziecko. Jacyś dwaj pasażerowie podtrzymują towarzyszkę podróży. Hostessy wybiegają naprzeciw grupie ludzi, pomagają iść, nieść bagaże. Scena nabiera charakteru, rumieńców. Janda daje znak operatorowi, że na tym ma skończyć ujęcie.

Kolejna próba. Janda instruuje statystów. Patrzy w wizjer kamery, sprawdza jej ustawienie. „Dobra!" – rzucone do siebie, bo operator akurat odszedł na bok. A przed ujęciem – znowu grzebieniem po włosach, które i tak rozwieje wiatr. Znów szminką po wargach, znów szpilki na nogi i jeszcze rzut oka, gdzie pies. Strach w oczach, gdy elektryk żartuje, że psiak wybiegł na ulicę. Jest pies, niknie strach – ostry krzyk upominający psa i zaraz potem kilka pospiesznych pieszczot. Minuta odpoczynku na fotelu i znów

W środku: Krystyna Janda

Reżyser Krzysztof Tchórzewski

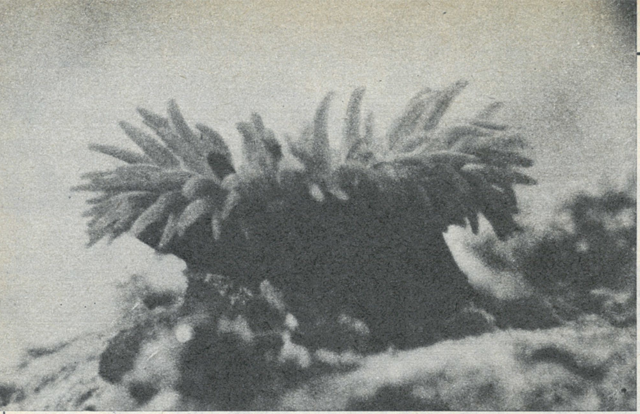
na nogi, znów przed budynek, zerknięcie w kamerę, narada z reżyserem, jakieś zdanie rzucone do operatora i żart w stronę kogoś z ekipy. Nie ma nikogo innego – tylko ona, migający to tu, to tam szalik odrzucany na plecy szybkim ruchem ręki. Osobowość? Osobowość! Dominująca, wszechobecna, fascynująca. Reżyser na drugim planie, ekipa posłusznie wykonująca polecenia aktorki. Może to wycofanie się reżysera jest zresztą nie tylko decyzją taktyczną, może właśnie na taki przebieg wydarzeń liczył, angażując do swego filmu Jandę? Tłum nabiera charakteru. Każda próba posuwa pracę naprzód i w każdej Janda wzbogaca o coś tę miniscenkę, niezbyt przecież ważną dla całości. Nic jednak nie może być zlekceważone, pominięte, „puszczone". Liczy się wszystko – każdy gest i ruch. Zaczynam mieć wrażenie, że powstaje tu jakby film w filmie. Mała etiuda o grupie przestraszonych pasażerów i jej reżyserka Krystyna Janda.

Rytm kolejnych zrywów wyznacza normalny tok pracy lotniska. Co chwila na świetlnej tablicy nad drzwiami wyjściowymi zapalają się litery i cyfry. KRAKÓW 14.00, WROCŁAW 14,15. Autobus podjeżdża pod drzwi. Poczekalnia dzieli się na dwie części przedzielone fotelami. Po jednej stronie ekipa filmowa. Po drugiej – prawdziwi pasażerowie. Patrzymy na siebie. Nie wolno przechodzić z jednej strony na drugą, pilnują tego ubrani w milicyjne panterki i berety milicjanci z wiszącymi u bioder pistoletami. Z głośnika melodyjny głos informuje, że nie wolno palić w samolocie podczas lotu, że pasażerom w trosce o ich bezpieczeństwo towarzyszą funkcjonariusze ze specjalnego oddziału ochronnego i że podczas lotu nie wolno opuszczać swoich miejsc. Na chwilę prawda zapanowała nad iluzją.

Wreszcie ostatnie ujęcie zrobione. Z boku, na podwójnym fotelu, siedzi Krystyna Janda. Poprawia włosy, nieruchomieje na moment. Przestały fruwać frędzle szalika, torba stoi nieruchomo na stole. Piesek usiłuje wdrapać się na fotel, Janda podnosi go, głaszcze spokojnie. Odpoczynek. Wychodzę z poczekalni lotniska. Za bramką podobne fotele, tyle że hall większy i więcej ludzi. Ale nikt tak nie przyciąga uwagi, żadna twarz nie zapada tak w pamięć, jak nerwowa, żywa, nieco blada twarz Jandy z ustami pociągniętymi ciemną pomadką i odrzuconymi do tyłu jasnymi włosami.

ILONA ŁEPKOWSKA
Zdjęcia:
ROMAN SUMIK

Marian Opania i Jan Englert



„Kwiaty morza – ukwiały", real. Remigiusz Ronikier

Gdyby mi przyszło odpowiedzieć jednym słowem na pytanie, jaka jest sytuacja filmu przyrodniczego, to powiedziałbym, że znakomita. Ale oczywiście tylko od strony ekranu, nie zaś od strony produkcji, tam bowiem trudności są coraz większe, i nie od strony upowszechniania, tam również trudności są coraz większe

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

Lekcja przyrody

Zastraszające tempo eliminowania możliwości jest właściwie zgodne z rytmem reform w systemie rozpowszechniania filmów. Ciągłe balansowanie między atomizacją a koncentracją sił i środków spowodowało straty nie do odrobienia, przynajmniej nie za mojego życia. Być może, wiele struktur cierpiało na skostnienie, ale radosne reformy systemu dystrybucji najczęściej stawiały na głowie to, co już mocno stało na nogach. Tu nigdy nic nie zdołało skostnieć, bo każdy w miarę zaprowadzony porządek był burzony albo w imię wyższych racji, albo dla wykazania biurokratycznych inicjatyw. Początkowo rzecz polegała tylko na łączeniu lub dzieleniu dwóch organizmów: rozpowszechniania komercyjnego i oświatowego. Potem była ogólnokrajowa moda na zjednoczenia, była reforma administracyjna. Wykształcony wcześniej system obiegu filmów krótkich ulegał deformacjom i rozkładowi, wyspecjalizowane placówki upowszechniania istnieją w stanie szczątkowym, a w niektórych rejonach podobno nie istnieją już w ogóle. „Filmos" był jeszcze bardzo sprawnym pośrednikiem pomiędzy producentem a odbiorcą. W sytuacji na dziś, ile z tych filmów może dotrzeć do adresata, jeśli nadawca jest jakby nieznany i adresat nieznany?

Kogo uczyć przyrody

Ile szkół w Polsce korzysta z filmów przyrodniczych przeznaczonych dla szkół? A są to filmy, którymi można wspierać nie tylko naukę biologii, lecz także lekcje wychowawcze i wychowanie obywatelskie. Bez cienia demagogii: nie dlatego, że przyroda jest dobra na wszystko, i nie dlatego nawet, że przyroda jest nauczycielką życia. Po prostu dlatego, że konkretna praktyka filmu przyrodniczego w Polsce nadaje temu filmowi olbrzymią rangę poznawczą i światopoglądową. Stanowi o tym różnorodność tematów, form filmowych a także celów. Od filmów natury kontemplacyjnej, poprzez typowo poznawcze, dydaktyczne i wręcz instruktażowe – wszędzie tu określa się, choć w różnych stopniach, wzajemne stosunki pomiędzy życiem ludzi a życiem zwierząt i roślin.

W ten sposób pojmowana przyroda nie jest więc domeną działalności profesjonalistów i opętańców-amatorów, lecz jednym z najważniejszych mierników rozwoju społeczeństwa, miernikiem rozwoju jego kultury materialnej i duchowej, jego rozsądku i wyobraźni. Z jednej strony – otoczone dbałością i troską rezerwaty, ogrody botaniczne i zoologiczne pełniące z powodzeniem funkcje nie tylko dydaktyczne, lecz także naukowe i właśnie ochronne, z drugiej zaś – beztroska dewastacja środowiska w imię rozwoju gospodarki narodowej i z fatalnymi dla tej gospodarki skutkami.

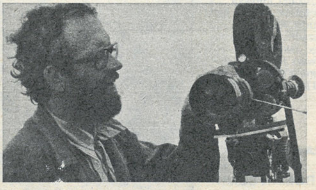
Wprowadzić obowiązkowe zajęcia z biologii na studiach ekonomicznych, politechnicznych i społeczno-politycznych? Wprowadzić biologię do programu szkolenia decydentów różnych szczebli? Może to nie jest taki głupi pomysł, może uniknęlibyśmy wielu tragicznych pomyłek.

Bez sentymentów

W kwietniu odbył się w Łodzi II Ogólnopolski Przegląd Filmów Przyrodniczych o Nagrodę im. Włodzimie-

Czy można polubić pająki?

Rozmowa z laureatem Nagrody Głównej Przeglądu reż. JERZYM BEZKOWSKIM



Jerzy Bezkowski – reżyser i operator Wytwórni Filmów Oświatowych. Samodzielnie zrealizował 12 filmów. Jako operator współpracował przy około 40 filmach. Jest między innymi laureatem Głównej Nagrody im. Włodzimierza Puchalskiego II Ogólnopolskiego Przeglądu Filmów Przyrodniczych za film „Ośmionożni drapieżcy".

● **Realizacja filmów przyrodniczych wymaga od twórców specjalnych predyspozycji: dociekliwości, ogromnej cierpliwości, umiłowania przyrody i wiedzy na jej temat.**

– Cierpliwość i dociekliwość mam na pewno. Nie wszystko da się od razu zarejestrować kamerą. Czasem trzeba czekać bardzo długo na taki ruch bohatera, jaki się chce uchwycić. Natomiast przyrodnikiem nie jestem. Posiadam jedynie ogólną wiedzę o mechanizmach działających w przyrodzie. Dlatego wysoko sobie cenię współpracę z konsultantami, zwłaszcza gdy są nimi naukowcy-hobbyści. Takim właśnie był konsultant „Ośmionożnych drapieżców" – kierownik Muzeum Przyrodniczego w Smołdzinie, gdzie ten film realizowałem.

● **Bohaterów „Ośmionożnych drapieżców" trudno jest polubić. Słyszałem tylko o jednym człowieku, któremu udało się zaprzyjaźnić z pająkiem. Był to Ignacy Paderewski.**

– Mnie się nie udało. Może to atawistyczny lęk przed tajemniczymi stworzeniami żyjącymi w ciemności? Niemniej jednak w trakcie realizacji filmu starałem się polubić moich bohaterów i nie krzywdzić ich, w myśl zasad buddyzmu, że każde stworzenie potrzebne jest w naturze. Poza tym obserwując pająki można nabrać sympatii dla ich przemyślności w budowie sieci czy umiejętności wydostawania się z trudnych sytuacji. Zresztą moich bohaterów nikt nie musi lubić. Ja nie robię „Pszczółki Mai".

● **Istotnie. Pana film „Bez pośpiechu" uznany został w kuluarach „Przeglądu Przyrodniczego" za najbardziej erotyczny utwór z całego zestawu, a więc niezupełnie dla dzieci.**

– Pokazując różne procesy zachodzące w przyrodzie trudno pruderyjnie uniknąć procesów rozmnażania. „Bez pośpiechu" to film popularnonaukowy, w którym można sobie pozwolić na pewien luz w warstwie dźwięku i obrazu. Dla szkół przeznaczony jest film „Ślimaki", który spełnia określone wymogi dydaktyczne. Wolałbym wprawdzie, żeby filmy

rza Puchalskiego. Przegląd odbywa się w cyklu trzyletnim, co ma oczywiście swoje dobre i złe strony. Złe – dla aktualności prezentacji. Dobre, gdyż gromadzenie dorobku trzech lat stwarza szerszą perspektywę dla porównań i ocen. Pokazano sześćdziesiąt jeden filmów wyprodukowanych przez WFO, telewizję, WFD i WF „Czołówka". Miejsce powstania filmu ma zasadnicze znaczenie, gdyż wiąże się ściśle z profilem produkcji i charakterem wytwórni. WFD i „Czołówka" pokazują więc dokumenty publicystyczne, WFO filmy głównie o charakterze edukacyjnym. Filmy telewizyjne (najczęściej realizowane w WFO) stwarzają stosunkowo najwięcej szans dla tak zwanej swobodnej twórczości, ale często owa swoboda obraca się przeciw samym filmom. O tym jednak za chwilę.

Jury przeglądu miało do dyspozycji pięć nagród regulaminowych i dwa wyróżnienia rektora Uniwersytetu Łódzkiego. Jedna z nagród i jedno z wyróżnień miały przypaść w udziale filmom poświęconym ochronie środowiska. Tych filmów było niewiele, ale wszystkie naprawdę dużo warte: „SOS dla Zatoki" i „Uchronić Żuławy", oba w reżyserii Mariana Ussorowskiego z WF „Czołówka", „Miasto zawiedzionych nadziei" Jerzego Kadena z WFD i „Rzecz o pustyni B" Zdzisława Sowińskiego, film zrealizowany w WFO na zamówienie telewizji. „Rzecz" jest historią Pustyni Błędowskiej i historią wszystkich koncepcji jej wykorzystania i zagospodarowania. Film znakomicie zrealizowany, pełen urody, z wyraźnie formułowaną tezą publicystyczną. Zabrakło dla niego nagrody czy choćby dyplomu uznania, nie mógł jednak wytrzymać konkurencji, może bardziej problemowej niż artystycznej, z surowymi, konkretnymi dokumentami Ussorowskiego i Kadena. Tu Żuławy i dalszy ciąg rabunku najlepszej gleby, tam Płock i niszczące działania petrochemii, niszczące wodę, powietrze i swoich własnych budowniczych. Po prostu w kosztorysie nie przewidziało się i nie przewiduje kosztów największych, w rachunku ekonomicznym zabrakło danych, których technokracja, być może, nie uważa za ekonomiczne.

Środowisko naturalne traktowało się do niedawna jako sferę uczuć i sentymentów, a przecież środowisko

„Rzecz o pustyni B", real. Zdzisław Sowiński

ma swoje prawa także właśnie i ekonomiczne.

Jeśli mewy założą nad swoimi gniazdami i gniazdami kaczek parasol skutecznie chroniący pisklęta przed atakiem błotniaka stawowego, wyzdychają z głodu pisklęta drapieżników. To są sceny z życia ptaków wodnych. Skromny film Andrzeja Waltera „Łańcuchy pokarmowe w biocenozie leśnej" jest dobitnym przykładem pewnego porządku, który może komuś się podobać lub nie, ale dyskutować o nim trudno. W przyrodzie nie ma sentymentów.

Fenomen

Fenomenem polskiego filmu przyrodniczego jest coś takiego, co dałoby się nazwać równowagą ambicji albo inaczej – harmonią zamierzeń. Tworząc te dziwolągi mam na myśli jedność celów edukacyjnych lub publicystycznych i środków służących do ich uzyskania.

Może się zdawać, że wyestetyzowany niemal do granic możliwości „Półwysep Helski" Andrzeja Mellina, film ze szczątkowym tylko komentarzem, jest przede wszystkim próbą zaprezentowania możliwości reżysera i operatora. Ale sens tego filmu polega na współżyciu ludzi z półwyspem i morzem i ich zależności od morza. A więc uroda tego kina jest niczym innym, jak funkcją jego idei. Mellin należy do młodego pokolenia twórców, idzie w kino piękne, w fotografię. Jego nowszy film „Ostatnie ślady", dotyczący resztek kultury Słowińców, także gra na znakomitej fotografii (Halina Poznańska-Wert), ale ta fotografia także nie jest wartością samą w sobie. Jest po prostu funkcjonalna. Ale ten film nie należy do tematu.

Laureatem Nagrody Głównej został Jerzy Bezkowski, autor filmu „Ośmionożni drapieżcy". Bezkowski ma spory dorobek operatorski, znakomicie czuje się w plenerze („Ngorongoro – raj zwierząt" i „Wodopój"), ale rewelacją jego dorobku realizatorskiego był film „Ślimaki". Teraz kontynuuje temat filmem „Bez pośpiechu", a metodę twórczą – w rozprawce o pająkach „Ośmionożni drapieżcy". Podobno Bezkowski siedział przez trzy tygodnie na strychu, czekając, aż wybrany pająk weźmie się uprzejmie do snucia pajęczyny. Znakomita obserwacja pajęczego życia i obyczaju, uroda fotografii, logika konstrukcji i odpowiednia dawka informacji to podstawowe cechy tego filmu, który został zrealizowany jako pomoc naukowa na użytek szkolny.

Remigiusz Ronikier, twórca starszego pokolenia, realizuje przede wszystkim filmy dydaktyczne lub instruktażowe na użytek resortu rolnictwa. Jak to się dzieje, że tzw. film zleceniowy, z natury rzeczy film podlejszego gatunku, w wypadku Ronikiera można

10

dla szkół i dla kin nie różniły się tak bardzo. Niestety, pewnych barier nie da się przeskoczyć.

● Jest Pan uważany za kontynuatora twórczości znakomitego realizatora filmów przyrodniczych Karola Marczaka. Czy Pan się godzi z tą opinią?

– Chyba nie. Zresztą nigdy z Marczakiem bezpośrednio nie pracowałem. Wprawdzie przejąłem dwa tematy po nim. Stosuję jednak podobne metody organizacji planu, większość zdjęć realizuję w atelier, używam sztucznego oświetlenia. To mi po prostu gwarantuje niezależność od warunków pogodowych. Ale nie jestem niczyim kontynuatorem i wolałbym, żeby mnie nie szufladkowano. Będąc przez 7 lat operatorem, nie mogłem dowolnie wybierać tematów. Pracowałem z różnymi reżyserami, w tym także z wybitnymi twórcami filmów przyrodniczych Józefem Arkuszem i Witoldem Powadą, a w ostatnim okresie z Andrzejem Walterem. Współpraca z mistrzami dała mi bardzo wiele. Nauczyłem się trudnej techniki zdjęciowej, szczególnie zdjęć mikroskopowych, wykonywanych w różnych rodzajach oświetlenia. Zawdzięczam to w dużej mierze mgr. Janowi Susłowskiemu. Aby osiągnąć pewną finezję w tym zawodzie, trzeba wielu lat praktyki. Sposoby mistrzów bowiem odbiegają daleko od podręcznikowych reguł, jakkolwiek i te należy opanować, by móc je łamać.

● Jak przygotowuje Pan swoich „bohaterów" do roli w filmie?

– Staram się im stworzyć warunki zbliżone do naturalnych. W przypadku ślimaków było to 5 m^2 łąki z autentyczną trawą, kwiatami, odpowiednio wilgotną glebą. Wszystko to umieszczone w atelier na podwyższeniu, umożliwiającym podgląd z dołu. „Występowało" zwykle kilka ślimaków-winniczków, pozostałe 100 sztuk hodowano osobno. Czasem, aby zmusić „aktora" do gry, musiałem go odizolować i przegłodzić. Gdy znalazł się z powrotem na łące, zachowywał się w sposób naturalny. Trudniej było pokazywać rozmnażanie.

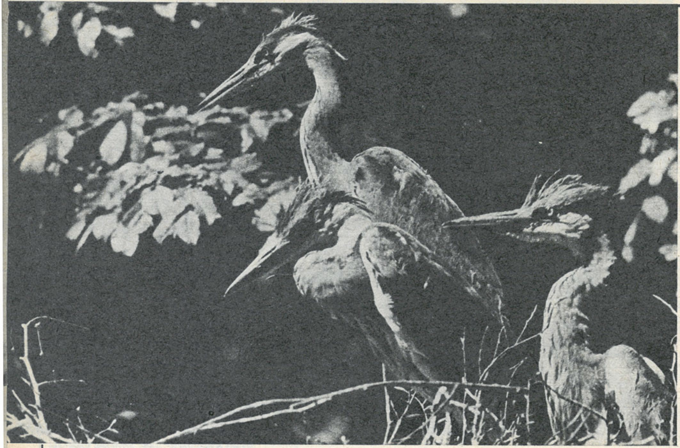
● Czy stosował Pan jakieś formy inscenizacji?

– Nie. Rejestrowałem wszystkie procesy tak, jak wyglądają w życiu. Natomiast, aby osiągnąć maksymalną dynamikę obrazu, skracałem filmowy czas ich trwania.

● Właśnie. W protokole końcowym z Przeglądu Filmów Przyrodniczych znalazło się takie zdanie „...jury pragnie jednocześnie podkreślić niekorzystne wrażenie, jakie pozostawiły liczne filmy, których długość nie była uzasadniona ani tematem, ani formą..."

– Na tego rodzaju przeglądach pokazuje się czasem dwa 40 minutowe filmy pod rząd, to na pewno utrudnia percepcję. Niemniej sam wolę filmy krótkie. No ale ja nie robię filmów dla telewizji. W długich, telewizyjnych filmach obrazy przyrody zajmują często tylko 20 minut, reszta to różne ozdobniki oraz zdjęcia ekipy. Są to raczej reportaże. Uważam, że film przyrodniczy na ogół nie powinien trwać dłużej niż 30 minut.

„Ośmionożni drapieżcy", real. Jerzy Bezkowski



„Rzecz o kormoranie", real. Barbara Bartman-Czecz

Fot. Janusz Czecz

Lekcja przyrody

zaliczyć właśnie do sfery twórczości? Tajemnica jedności celu i środków jest niemożliwa do odkrycia bez drobiazgowych analiz każdego utworu oddzielnie i wszystkich razem, można więc tylko mówić o maksymalnym wykorzystaniu środków czysto filmowych, można mówić o dyscyplinie warsztatowej, świadomości zamierzeń i doświadczeniu. I oczywiście – o talencie.

Tradycje łódzkiej szkoły filmu przyrodniczego, tradycje metod Marczaka, Arkusza, z drugiej strony – Puchalskiego. Co z nich pozostało? Te niepisane prawa: wniknąć w istotę rzeczy, zrozumieć, pokazać, jak można najprościej i najpiękniej.

Niebezpieczne szlaki

Ale to nie jest jeszcze cała prawda. Dla filmu przyrodniczego dużą szansą stała się telewizja; filmy przyrodnicze są w telewizji chętnie oglądane i dobrze sprzedawane za granicą. Parę lat temu nastąpiła więc erupcja tematu. Telewizja miała pieniądze i dobre chęci, ale telewizja ma także własne reżimy czasowe skłaniające bardziej do rozwlekłości i filmowej tautologii niż do przestrzegania dyscypliny twórczej. Często więc metraż filmu nie jest usprawiedliwiony ani wymogami tematu, ani ładunkiem zawartej w filmie wiedzy; możliwość swobodnej twórczości obraca się bardzo często przeciwko samemu dziełu. Film Joanny Wierzbickiej „Dolna Biebrza" trwa 58 minut. Już było wszystko powiedziane, już było wszystko pokazane – film się nie kończy. To przykład najbardziej skrajny, ale zatracenie poczucia czasu ekranowego dotyczy, choć w mniejszym stopniu, także filmów Barbary Bartman-Czecz „Sceny z życia koników polskich" (46 minut) i „Król puszczy żubr" (45 minut). Wyjątkowo piękne filmy, bardzo wnikliwe zarówno od strony obyczaju zwierząt, jak i od strony życia wewnętrznego tarpanów i żubrów, filmy, które mają także swój wymiar społeczny a nawet patriotyczny, filmy o wybitnych walorach estetycznych, mieszczące się znakomicie w formule jedności środków i celu. Ale czas otępia receptory, myślę, że specyfika odbioru w kinie lub w telewizji nie ma tu większego znaczenia, przychodzi znużenie, ekranowe bodźce sobie podobne, rytmiczne i jednostajne – już nie działają, jak powinny.

Można się dopatrywać różnych przyczyn wydłużania filmów – sprawa stawek – płaci się od aktu. Sprawa ryzyka własnego: realizacja scen z życia ptaków i ssaków wymaga poświęcenia, niesłychanej cierpliwości, czasu. I teraz żal każdego metra z takim trudem zrealizowanej taśmy. Czas ekranowy staje się więc jakby rekompensatą czasu realizacji, trwającej miesiące lub lata. Ale to chyba nie wszystko. Jest chyba jeszcze jakaś sprzeczność pomiędzy psychologią twórczości a psychologią odbioru. Sam plan filmowy skłania do niespieszności i kontemplacji, chciałoby się pewne nastroje zawrzeć w filmie, przerzucić na publiczność, narzucić jej tę niespieszność i kontemplację, ale na to nie ma rady: inaczej mierzy się czas nad jeziorem lub w lesie, inaczej w kinie lub w domu.

Świat Puchalskiego

Z dziennika ostatniej wyprawy Włodzimierza Puchalskiego dowiadujemy się, że miał zrealizować dla telewizji także film o sobie, więc w zdjęciach z Antarktyki jest także on sam. Wykorzystując między innymi materiały Puchalskiego i Ryszarda Wyrzykowskiego, jego asystenta i towarzysza ostatniej podróży, wykorzystując także fragmenty wspomnianych zapisków, Barbara Bartman-Czecz zrealizowała film „Świat Włodzimierza Puchalskiego". Film jest bogaty, bogactwem tego świata, bogactwem doznań własnych i tych, które potrafił Puchalski przekazywać innym sztuką fotografii i sztuką filmu. To jest bardzo piękne pożegnanie człowieka. On już nie żyje, i jego twórczość jest rozdziałem zamkniętym, ale świat Puchalskiego wciąż istnieje, jest dostępny. Nie umiera idea, przychodzą na zmianę nowi ludzie o otwartych oczach. A więc ciągłość, a więc świadomość, że wciąż robi się coś bardzo ważnego. I wiara w te siły, które nie chcą dopuścić do zapomnienia i unicestwienia tego wspaniałego dobytku.

Przeglądy Filmów Przyrodniczych organizowane są poza centralnymi władzami kinematografii. Lista organizatorów jest długa: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu m.Łodzi, Wydział Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej Urzędu m.Łodzi, Federacja Stowarzyszeń Kulturalnych Województwa Miejskiego Łódzkiego, Muzeum Zakładu Biologii Ewolucyjnej Uniwersytetu Łódzkiego, Miejski Ogród Zoologiczny w Łodzi, Muzeum Kinematografii – Oddział Muzeum Historii m.Łodzi, Okręgowe Przedsiębiorstwo Rozpowszechniania Filmów w Łodzi i Łódzki Dom Kultury.

Wszystko jest łódzkie, własne, tutejsze, ale to przecież Łódź jest ośrodkiem kształtowania kultury przyrodniczej i stąd mają płynąć lekcje przyrody. Naprawdę ważne w edukacji społeczeństwa, w którym tak często brak rozeznania w hierarchii wartości, nawet podstawowych. Środowisko naturalne: woda – powietrze – ptaki – zwierzęta – owady, trzeba się w tym wszystkim próbować umieć znaleźć.

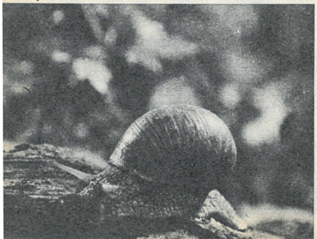
BOGUMIŁ DROZDOWSKI

Czy można polubić pająki?

● **Robi Pan także inne filmy.**

– Tak. I od nich właśnie zacząłem jako samodzielny realizator. Są to filmy etnograficzne. Kręciłem je w warunkach nietypowych, w trakcie studenckich wypraw naukowych. Pierwszą z nich była wyprawa do Indii. Wyjechałem tam z zamiarem zrobienia filmów z cyklu „Wielkie religie świata", ale okazało się to zbyt trudne. Tylko jeden z nich, „Bogowie hinduizmu", odpowiadał całkowicie tematowi. Pozostałe – „Bilowie", „Kala znaczy sztuka", „Indyjskie pomniki islamu" – dotykały problemów życia codziennego, religii i sztuki.

„Bez pośpiechu", real. Jerzy Bezkowski



● **Zmienił Pan zamiary?**

– Przede wszystkim musiałem uwzględnić całkowitą odmienność warunków pracy. W kraju, przystępując do zdjęć, mam ekipę filmową, gotowy scenariusz i scenopis oraz dokumentację. W czasie wyprawy jestem zdany wyłącznie na własne siły i muszę filmować to, co się przyda. Są i inne trudności. Nie zawsze mój program jest zbieżny z programem wyprawy. Ponadto jej członkowie często nie zdają sobie sprawy z różnicy między realizacją filmu a wykonywaniem amatorskich fotografii.

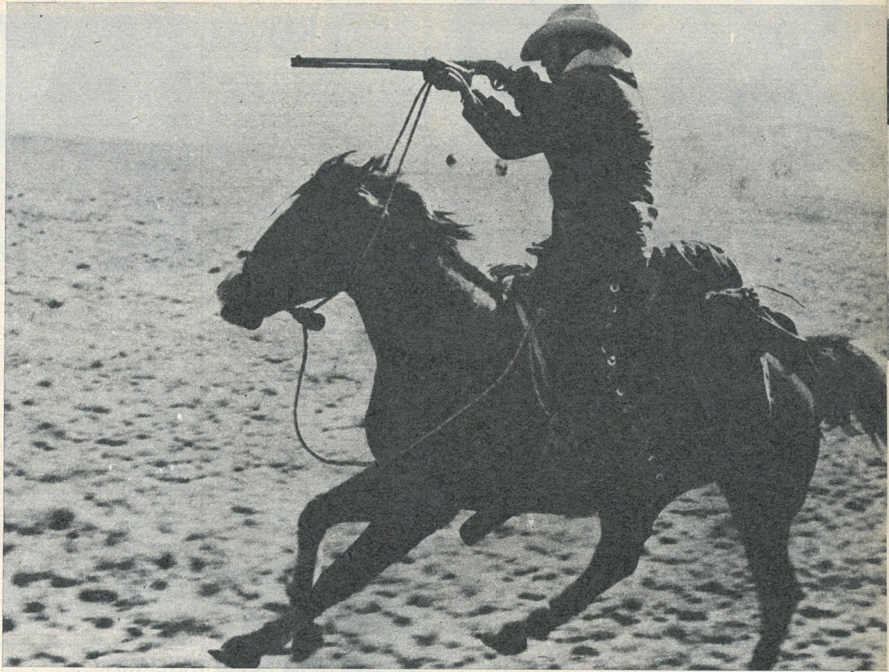
● **Nie rezygnuje Pan jednak z dalszych ekspedycji?**

– Oczywiście. Tym razem wyjeżdżam do Mali z wyprawą etnograficzno-archeologiczną. Chciałbym tam zrobić film o Dogonach. Interesuje mnie ich mitologia, obrzędy pogrzebowe, malowidła skalne, wykonywane i obecnie. Mity Dogonów wiążą się z kosmitami. A ten temat i problematyka związana z UFO zawsze mnie pasjonowały. Zamierzam także zrealizować w dolinie Nigru filmy przyrodnicze. I jeszcze jedno. Fascynuje mnie Sahara. Marzę, by o niej zrobić film. Będziemy tamtędy przejeżdżali. Może się zepsuje samochód?

● **A co po powrocie z Mali?**

– Zupełna proza. Film o kornikach. Także trudno je polubić.

Rozmawiała WANDA MIROWSKA



Pożegnania

„TOM HORN"

TOM HORN. Reżyseria: William Wiard. Wykonawcy: Steve McQueen, Linda Evans, Richard Farnsworth, Billy Green Bush i inni. USA, 1980

Mimo wszystko ogląda się ten film ze wzruszeniem. Jest przypomnieniem westernu i przypomnieniem wspaniałego aktora Steve McQueena. Pryzmat podwójnej nostalgii wiele pozwala wybaczyć. Klasyczny western dawno już przestał istnieć i nie odżywa, choć miejsca po nim nie zdołał wypełnić żaden inny gatunek. Przeminęła także krótka epoka antywesternów, filmów atakujących czasem brutalnie, czasem tylko ironicznie system wartości zamkniętych w kształcie widowiska, w którym przetrwało coś z niewinności kina. Ale niewinność wydaje się tylko naiwna w czasach moralnego relatywizmu. O przyczynach końca westernu napisano już tomy; dla widza kinowego liczy się przede wszystkim fakt, że nikt dziś nie ma odwagi powrócić do związanych z nim konwencji. „Tom Horn" Williama Wiarda także nie jest czystym westernem. Ukazuje zmierzch pewnej epoki poprzez losy rewolwerowca i pogromcy Indian, który przetrwał za długo. Żył, więc można go było jeszcze wykorzystać. Hodowcy z Wyoming, nękani przez złodziei bydła, wynajmują go do „oczyszczenia terenu". Tom Horn czyni to, co potrafi najlepiej: zabija. Nie ma wahań moralnych, jest bezwzględny i okrutny. Na Dzikim Zachodzie, w warunkach nieustannego zagrożenia, był to jedyny możliwy sposób życia. W społeczeństwie, którego podstawy wyznaczają normy prawne, Tom Horn jest niebezpiecznym przestępcą. Kiedy wykona zadanie, musi zostać zlikwidowany, i to w majestacie sprawiedliwości. W nowoczesnym społeczeństwie nie ma dla niego miejsca. I Horn taki, jakiego oglądamy w filmie, zdaje sobie z tego sprawę. Nowemu porządkowi może tylko przeciwstawić godność, w gruncie rzeczy anachroniczną, a nawet niebezpieczną. Dlatego w czasie rozmowy nie przyjmuje ani nie odrzuca oskarżenia. Milczy.

Kim był prawdziwy Tom Horn? Na szczęście nie mamy do czynienia z antywesternem, nie poznajemy więc historycznych szczegółów obalających legendę. Ale czy trzeba koniecznie wiedzieć, że na przykład Billy Kid był syfilitykiem, nie nosił kapelusza kowbojskiego tylko czapkę-dżokejkę i strzelał swoim przeciwnikom w plecy? Postać tego rodzaju budzić może ograniczone zainteresowanie, bo pospolitych przestępców jest wszędzie w nadmiarze. Magia westernu polegała na czym innym: na ekranie cwałowali rycerze, nie zawsze bez skazy, ale zawsze szlachetni i niezwykli. A także w jakiś osobliwy sposób autentyczni, ponieważ sam gatunek plenerowego filmu narzucał aktorom specyficzne wymogi, zmuszał wręcz do fizycznej identyfikacji z graną postacią. Takim aktorem był Steve McQueen.

Aktor-osobowość, aktor grający siebie. W czasie realizacji „Toma Horna" naznaczony był już chorobą, przeczuciem śmierci, z którą toczył heroiczną walkę. Na ekranie jest niepozorny i zmęczony. W pamięci pozostaje przede wszystkim jego chód: nic z malowniczego kołysania biodrami Roberta Mitchuma, z majestatycznego do końca kroku Johna Wayne'a, z kociej spężystości Gary Coopera. McQueen chodzi jakby ukrywał fizyczne cierpienie, z wysiłkiem, powłócząc trochę nogami. Spręża się dopiero dosiadając konia. Samotna sylwetka jeźdźca wpisana w smutną pustkę przestrzeni filmowanej w przenikaniach – to najpiękniejsze obrazy, w których przebłyskuje odbicie dawnego westernu. Ale reżyser nie potrafi utrzymać na ekranie tej jedności człowieka i natury. Traci rozmach relacjonując fabułę, gubi styl. Krótka scena przy szkole ilustruje wszystkie jego niekonsekwencje. Tom przyprowadza konia, którego ujeździł dla nauczycielki. Dzieci otaczają drewniany budynek krzykliwą gromadą, po czym – znikają. Właśnie wtedy, gdy dziewczyna ma dosiąść konia. Reżyser nie chciał, żeby przeszkadzały w lirycznym dialogu, i dlatego wolał przekreślić rodzajową prawdę sytuacji. Ale western nie jest melodramatem. W westernie przykrym zgrzytem stylistycznym jest moment, gdy bohater spogląda w okno swej celi i zamiast gór widzi obraz idylli z ukochaną. To chwyt ze „Znachora", jaki nie przystoi surowemu, męskiemu dramatowi o ostatnich dniach bohatera z mitologii Dzikiego Zachodu. Być może, gatunek przestał istnieć dlatego, że nikt już nie umie robić westernu? „Tom Horn" wydaje się bladym odbiciem wspomnień, które wynieśliśmy z okresu, gdy na ekranach nie brakowało westernów najwyższej klasy. Ale był to w naszym kinie okres nadrabiania zaległości. Oglądaliśmy to, co najlepsze, korzystając z możliwości wyboru. Dziś trzeba zadowolić się filmem odtwarzającym coś z dawnej westernowej tradycji: nieco atmosfery, ślad oddechu bezkresnych przestrzeni. I wreszcie bohatera – cudownie zjednoczonego z aktorem, który stał się także legendą kina.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Aleksiej Batałow w filmie „Dama z pieskiem"

Pasowanie na Czechowa

Wielki aktor Aleksiej Batałow napisał książkę „Powołanie i rzemiosło", która ukaże się wkrótce w Związku Radzieckim. Są to wspomnienia i teoretyczne rozważania o zawodzie aktorskim. Za pismem „Sowietskaja Kultura" przytaczamy fragment jednego z rozdziałów, w którym opowiada z humorem o swej pierwszej roli kostiumowej – pamiętnej kreacji Gurowa w „Damie z pieskiem".

Kiedy Josif Chejfic postanowił wypróbować mnie w roli Gurowa w czechowowskiej „Damie z pieskiem", w kuluarach wytwórni podniósł się huragan głosów sprzeciwu i rozczarowania. Docierały do mnie urywki rozmów i wypowiedzi znanych reżyserów, którzy utrzymywali, że nie nadaję się do tej roboty ze względu na współczesny wygląd, odpowiedni dla chłopaka z „Wielkiej rodziny" czy szofera Rumiancewa, ale w każdym razie nie do roli czechowowskiej. Wówczas zrozumiałem, że większość ludzi wyobraża sobie Gurowa jako wizerunek samego Czechowa – a więc jako typowego rosyjskiego inteligenta z końca ubiegłego stulecia i w każdym razie jako kogoś starszego ode mnie w roku 1959. Bardzo chciałem zagrać tę rolę – i dlatego, że była z Czechowa, i ze względu na moje związki z Artystycznym Teatrem. Gurow stwarzał mi możliwość przejścia do innego emploi, wpisania się w krąg całkowicie innych ludzkich przeżyć. Dlatego starałem się za wszelką cenę usunąć wszystko, co oddzielało mnie od roli i co mogło ewentualnie zniechęcić Chejfica. Przede wszystkim zapuściłem brodę i zacząłem się pochylać, żeby zatuszować swój wzrost i przekonać przeciwników mojego wieku. Na próby wybrałem zbyt duże buty, żeby chodzić posuwając nogami, ciężko... Włożyłem pierścionek, żeby jakoś uszlachetnić swoje ręce przywykłe do narzędzi. Dziś wszystko to wydaje mi się nieco naiwne, ale wówczas nie było mi wcale do śmiechu – a i dziś postąpiłbym chyba dokładnie tak samo, aby wszelkimi sposobami zbliżyć się do postaci.

I oto nadszedł dzień, kiedy rada artystyczna, na uparty wniosek reżysera, z ociąganiem zatwierdziła mnie w roli Gurowa. Chejfic wziął na swoje barki odpowiedzialność za moje niedopasowanie do wyobrażenia bohatera, a ja z każdą minutą starałem się być takim, jak należy. Kto wie, jak potoczyłyby się moje aktorskie losy, gdyby Josif Jefrimowicz ustąpił przed powszechną opinią i zamknął mi przed nosem drogę do czechowowskiego świata, do niewyczerpanego repertuaru rosyjskiej klasyki.

Zaczęły się zdjęcia. Teraz już w kostiumie, który w najdrobniejszych szczegółach opracowywali moi najlepsi przyjaciele. Trzeba jednak powiedzieć, że początek każdej roli jest dla mnie męczący i trudny, ponieważ odczuwam wewnętrzny niepokój, który przygasza swobodę i poczucie prawdopodobieństwa. O zdjęciach wiedziano powszechnie i wokół planu gromadzili się ludzie z pokolenia Czechowa, staruszkowie, niemal rówieśnicy mojego bohatera. Starali się delikatnie podpowiadać Chejficowi pewne szczegóły, wspomnienia dawnego życia. Mówili więc o aktorach i kostiumach. Na trzeci czy czwarty dzień usłyszałem, jak pewna starsza pani z uśmiechem wyjaśnia reżyserowi, że człowiek z tej epoki nie może chodzić stawiając czubki butów do wewnątrz. Wykrzywiać nogi może tylko współczesny bohater. Co jak co, ale w „Damie z pieskiem" nie może być czegoś takiego! Chejfic zaczął spoglądać na moje nogi, ale były to zdjęcia zimowe i nosiłem ogromne futrzane botki, więc mój plebejski chód nie rzucał mu się w oczy. Muszę wyznać, że zajmowałem się swoimi nogami w czasie każdej sceny jest ogromnie trudno, ponieważ, chcesz czy nie chcesz, jest to jeszcze jeden przedmiot uwagi odciągający od głównego zadania. Potem przenieśliśmy się jednak do Jałty, pozostawiając za sobą moskiewską zimę. Kostiumy zmieniły się na lżejsze, nie było już mokrego śniegu, dokuczał upał. Pewnego pamiętnego dla mnie dnia asystenci sprowadzili Chejficowi z ogromnym trudem staruszka nie tylko pamiętającego dawne miejsca, ale widującego się niegdyś często z samym Czechowem. Wynajmował łodzie i miał stałych klientów w osobach właśnie Czechowa i Maksyma Gorkiego. Staruszek nie dosłyszał, przyglądał się wszystkiemu mrużąc jedno oko, siedział z Chejficem w cieniu drzewa i odpowiadał na pytania gromkim głosem. Reżyser zapytał go na temat kostiumów z epoki i wezwał mnie skinieniem ręki.

– O właśnie, taki chód i bródka! – usłyszałem.

– Nie, on nie gra Antona Pawłowicza. To tylko kuracjusz w Jałcie z tego okresu. To nie Czechow – objaśnił Chejfic.

– Kropka w kropkę, wszystko jak trzeba, z laseczkami wszyscy wtedy chodzili. To Czechow, chudy był wtedy, chory. Popatrzcie, on nawet nogi tak wykrzywia, dokładnie jak Czechow! To on!

Chejfic roześmiał się i przestał spierać, a ja poczułem się, jakby z duszy spadł mi kamień, choć nieco późno. Ale i tak zajmowałem się swoim chodem do końca filmu.

Kłopot z postaciami literackimi polega na tym, że każdy wie o wszystkim i zna je na pamięć. Dla aktora jest to równie trudne, jak granie postaci historycznej, która ma własną biografię, charakter, maniery i funkcjonuje jako pewne wyobrażenie. Nie będąc w skórze aktora nie sposób wyobrazić sobie, ile ograniczeń i wysiłków nakłada takie zadanie.

Kinorama

Fakty

Niezwykłego zadania podjął się reżyser filmów animowanych Andriej Chrżanowski: na podstawie rysunków i wierszy Aleksandra Puszkina odtwarza na ekranie duchową biografię wielkiego poety. Jest to cykl trzech filmów, z których ostatni, „Jesień", bliski jest już ukończenia. Muzyka i poezja towarzyszą obrazom, w których ożywają szkice kreślone często na marginesach rękopisów.

★

Thomas Schamoni, reżyser i producent filmowy (RFN), otworzył w Monachium Galerię-Studio, w której pragnie urzeczywistnić swe wyobrażenia o sztuce wieku środków masowego przekazu. W jego koncepcji łączą się wystawy, produkcje filmowe, realizacje wideo i inne interdyscyplinarne formy wyrazu.

★

Za cztery lata, czyli w 1987 roku, ma wejść na ekrany realizowany w wytwórni Disneya film animowany „Basil Baker Street", oparty na postaciach stworzonych przez Arthura Conan-Doyle'a. Bohaterem tytułowym jest mysz Sherlock Holmes, która w towarzystwie przyjaciela dra Dawsona pracuje nad rozwiązaniem kryminalnych zagadek.

★

Zmarła **Dolores Del Rio** (78 lat), jedna z wielkich gwiazd kina lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Pochodziła z rodziny bogatych bankierów meksykańskich; w wieku 18 lat poślubiła adwokata Jaime Del Rio i w czasie podróży do Europy zwróciła uwagę amerykańskiego realizatora Edwina Carewe. Przyjęła propozycję wystąpienia na ekranie, w filmie „Joanna" (1925), który

Fot. Ciné Revue

okazał się kasowym przebojem. Sławę przyniósł jej dramat Raoula Walsha „Świat w płomieniach" (1926). Z powodzeniem grała także w filmach dźwiękowych, m.in. „Rajski ptak" (1932, reż. King Vidor), „Madame Dubarry" (1934, reż. William Dieterle), „Karioka" (1933), „Wdowa z Monte Carlo" (1935), „Żyję dla miłości" (1935), „Dziedziniec diabła" (1938), „Człowiek z Dakoty" (1942), „Podróż do krainy stachu" (1942) – film rozpoczęty przez Orsona Wellesa, który nazwał aktorkę „najpiękniejszą kobietą, jaką widział w życiu". Po powrocie do Meksyku zagrała w serii słynnych filmów z okresu rozkwitu tej kinematografii: „Huragan" (1943), „Bezdomni" (1944), „Maria Candelaria" (1946) – wszystkie w reż. Emilio Fernandeza. W latach późniejszych występowała na ekranie stosunkowo rzadko, w filmach meksykańskich i amerykańskich, m.in. „Uciekinier" (1947 reż. John Ford), „Niekochana" (1949), „La cucaracha" (1958), „Płonąca gwiazda" (1960, z Elvisem Presleyem), „Jesień Cheyennów" (1964 reż. John Ford), „Dama w bieli" (1965). Ostatnim jej filmem był znany u nas dramat społeczny „Sanchez i jego dzieci" (1977 reż. Hal Bartlett). Znana była ze swej działalności społecznej, z ramienia rządu meksykańskiego organizowała sieć domów dziecka.

Walter Matthau, Liza Minnelli, Dudley Moore i Richard P-

Kartka z Hollywood

O Oscarach – krótko

Krótko, ponieważ pełną listę nagród „Film" już zamieścił. Krótko również dlatego, że sporo pisano już o głównym laureacie – brytyjskim filmie „Gandhi" Richarda Attenborough. I o kreacji Meryl Streep w „Wyborze Sophii". Ale dodać chcę, że aktorka, która uczyła się polskiego dla filmu, powiedziała: „To bardzo piękny język". Po czym westchnęła cichutko – „z pewnością nie najłatwiejszy".

Tegoroczne Oscary nie przyniosły niespodzianek, chyba że zaliczy się do nich niepowodzenie słynnego filmu Stevena Spielberga „E.T.", który jednak nie poniesie na tym kasowego szwanku. Ponieważ była to uroczystość jubileuszowa – już po raz 55 rozdawano złote statuetki – warto było w każdym razie

popatrz
remonia
rothy
Muzycz
od Holl
sem e
dobrze
przez
I brawu
dzie w
Lizy M
Dudleya
Wspani
już mni
ostatnie
film oka
3900 c
brać wś
Kłopoty
tylko fi
mo, zgł
otrzyma
z Franc
„Lot «O
te" ze
Julij Ra
ci) i „Za
ostatni
czarow

Piękność i podejrzenia

Komedia francuska, ta najpopularniejsza, nie porzuca schematów wypracowanych chyba jeszcze w teatrze bulwarowym. Krytycy piszą o braku ambicji, ale publiczność jakoś się tym nie przejmuje. Nie zmieniają się sytuacje, nowi są tylko aktorzy. W filmie sprawnego rzemieślnika Patrice Leconte „Prze-

chodzi
jawił się
Michel
bawnym
który z
mi. Ma
sa de F
woływa
pan Hu
wadzi
kobiety,
kiem gr
rozsądk
ona w
I przez

Jane Birkin i Michel Blanc w filmie „Przechodzić, nie ma n

chard Pryor – otwarcie uroczystości rozdania Oscarów

popatrzeć na jubileuszową oprawę. Ceremonia odbywa się tradycyjnie w Dorothy Chandler Pavillion w Centrum Muzycznym Los Angeles, nie tak daleko od Hollywood. Tłum eleganckich, czasem ekstrawaganckich gości, którzy dobrze wiedzą, że będą obserwowani przez kamery satelitarnej telewizji. I brawurowy numer wstępny na estradzie w wykonaniu największych sław: Lizy Minnelli obok Waltera Matthau, Dudleya Moore i Richarda Pryora. Wspaniałe widowisko! Ciąg dalszy miał już mniejszą temperaturę, chociaż do ostatniej chwili nie było wiadomo, który film okaże się „najlepszy". Najlepszy? 3900 członków Akademii musiało wybrać wśród 179 nominowanych filmów. Kłopoty były też z wyborem jednego tylko filmu zagranicznego. Jak wiadomo, zgłoszonych zostało 25, nominacje otrzymało tylko 5 – „Coup de torchon" z Francji, „Alsino i kondor" z Nikaragui, „Lot «Orła»" ze Szwecji, „Życie osobiste" ze Związku Radzieckiego (reżyser Julij Rajzman brał udział w uroczystości) i „Zacząć na nowo" z Hiszpanii. Ten ostatni okazał się zwycięzcą. Dla rozczarowanych pozostało nieco atrakcji: występy taneczne i wielki obiad. Też z tańcami.

LEILA SORELL

Jessica Lange – najlepsza aktorka w roli drugoplanowej

chodzić, nie ma nic do oglądania!" objawił się właśnie nowy talent komiczny: Michel Blanc. Łysawy, niewielki, z zabawnym wąsem, gra komisarza policji, który zajmuje się skradzionymi czekami. Ma w sobie coś z obsesyjności Louisa de Funès i potrafi nieświadomie wywoływać katastrofalne zniszczenia jak pan Hulot Jacquesa Tati. Śledztwo prowadzi go do domu pięknej i bogatej kobiety, którą z uwodzicielskim wdziękiem gra Jane Birkin. Wbrew zdrowemu rozsądkowi komisarz upiera się, że to ona właśnie jest kluczem do afery. I przez dwadzieścia cztery godziny niezmordowanie towarzyszy jej jak cień. Prowadzi śledztwo, a może jest zakochany? Jak diabeł z pudełka wyskakuje w najbardziej nieprawdopodobnych sytuacjach, męczący i nieznośny. Oczywiście, tego rodzaju fabuła musi kryć jakąś niespodziankę dla widza i w zakończeniu komisarz przyjąć może na siebie rolę wspólnika w przestępstwie. Chodzi jednak nie o fabułę, lecz o komediowe gagi, rozegrane na ekranie w dobrym tempie. A także o aktorską brawurę. Zdaje się, że komisarz Leroux w wykonaniu Michela Blanc jeszcze niejednokrotnie powróci na ekran.

nie ma nic do oglądania"

Fot. Ciné Revue

Fot. Ciné Revue

Marlène Jobert

Nie została zapomniana przez publiczność francuską, zawsze wierną swoim gwiazdom, chociaż pojawia się rzadziej na ekranie, zajęta wychowywaniem bliźniaczek, Ewy i Joanny, urodzonych przed trzema laty. W tym roku zapowiada jednak dwa filmy: – „Otrzymuję sporo scenariuszy, kiedy jednak coś mnie nie interesuje, wolę czekać. Dwa filmy to dużo i cieszy mnie spotkanie z ciekawymi reżyserami".

Festiwal w Oberhausen nazwano kiedyś „Mekką krótkiego metrażu". Czy jest nią nadal?

WSZYSTKO OP

KORESPONDENCJA WŁASNA Z RFN

Przez sześć kwietniowych dni od rana do nocy w oberhauseńskiej Stadthalle celebrowano święto krótkiego filmu. Blisko sto tytułów w konkursie, obfita sekcja informacyjna, pokazy wideo, dyskusje oficjalne i kuluarowe, rozmaite imprezy towarzyszące. Wysiłek organizacyjny ogromny, maszyneria funkcjonowała bez zarzutu. Było wszystko – prócz widzów. Tylko dwa razy kino festiwalowe było pełne: na pokazie inauguracyjnym i końcowym. Na pozostałych świeciło pustkami. Ten brak zainteresowania, zatem świadomość nikłego rezonansu społecznego, kładł się cieniem na oberhauseńskiej imprezie, która pozostała Mekką tylko dla kapłanów, miejscem spotkań i wymiany doświadczeń profesjonalistów, bez szans skonfrontowania tych doświadczeń z publicznością.

Oczywiście, nie jest to jedynie casus Oberhausen. Na całym świecie festiwale krótkiego metrażu przeżywają kryzys. Nie mam na myśli kryzysu gatunku, ale kryzys widowni. Jeśli dodać do tego znane choćby z naszego podwórka kłopoty z rozpowszechnianiem filmów krótkich, trudno oprzeć się smutnej refleksji, że siła oddziaływania tej gałęzi sztuki coraz bardziej słabnie.

Spektakle

96 filmów z 37 krajów. Maraton tematów i gatunków. Igraszki formalne obok pełnych pasji dokumentów społeczno-politycznych, wymyślone fabułki obok życiorysów autentycznych ludzi, celny skrót plastyczny i usypiająca gadanina. To pejzaż charakterystyczny dla większości przeglądów filmów krótkich. W Oberhausen okiełznano ten chaos ujmując program w bloki tematyczne, przy czym każdy z tych bloków miał swoją dramaturgię. W ten sposób powstały wielowątkowe, z różnego tworzywa utkane i sumujące różne punkty widzenia spektakle. Takie, jak „Prawa człowieka", „Obrazy z Trzeciego Świata", „Podróże", „Wojna i pokój", „Kobiety". Ta metoda prezentacji budziła kontrowersje, czasami bywała nużąca, ale dawała również ciekawe efekty. Kolejne filmy spektaklu niejako zazębiały się i uzupełniały, tworząc pasmo „wariacji na temat". Spróbuję to pokazać na przykładzie cyklu „Podróże".

Rozpoczęła go hiszpańska „Północ" (Norte) Mario Bernedo – pięciominutowa widokówka potężnego węzła kolejowego, zalecająca się fotogenią stalowych konstrukcji i ciężkich brył lokomotyw. „Objazd" (Umweg) zachodnioniemieckich realizatorów Ute Anrada i Ulrike Pfeiffera dodał do tego ludzi: bezimienny, anonimowy tłum spieszący skądś – dokądś, krajobrazy przesuwające się za oknami pociągu, którym szybkość, ruch odbierają realność, nadając abstrakcyjny wymiar. Pokazany w innym zestawie „Objazd" irytowałby zapewne jako jałowy eksperyment, absurdalna gra dźwięku i rytmu, z której nic nie wynika. Tymczasem tutaj współtworzy klimat całości, coś zapowiada, jakąś tajemnicę, rozwiniętą i pogłębioną w węgierskiej etiudzie fabularnej „In flagranti" Ildikó Szabó. Jest to miniaturka filmu grozy, zbudowana z przenikania dwóch rzeczywistości: realnej (kobieta podróżująca samochodem) i wyimaginowanej (przeszkody i niebezpieczeństwa czyhające na bohaterkę w tej podróży). Intrygująca tajemniczością akcja wyjaśnia się w finale: podróż bohaterki to ucieczka od wspomnień, próba zamknięcia jakiegoś rozdziału w jej życiu. Ale czy można uciec od wspomnień? Czy szlaban graniczny zdoła zatrzasnąć pamięć?...

Po przekornym i dowcipnym poradniku turystycznym fińskiej realizatorki Marji Pensali „Podróże nic nie dają" (Hukkareissu) zobaczyliśmy jakby zaprzeczenie tego tytułu w impresjach z podróży do Chin i Stanów Zjednoczonych. Gorzkie wspomnienia wywiózł z Ameryki znany zachodnioniemiecki reżyser Wim Wenders, realizujący tam „Hammetta". W filmie „Odwrotny punkt widzenia: Nowy Jork marzec 82" (Reverse Angle: NYC March'82) opowiada o swojej pracy zakończonej konfliktem z producentem Francisem Coppolą, odsłania mechanizmy rządzące amerykańskim przemysłem filmowym. Amerykę oczami Europejczyka pokazał również Duńczyk Jörgen Leth w błyskotliwych „66 scenach z Ameryki" (66 scener fra Amerika) – kalejdoskopie migawek rejestrujących z ironicznym dystansem tamtejszą rzeczywistość i styl życia.

Indie

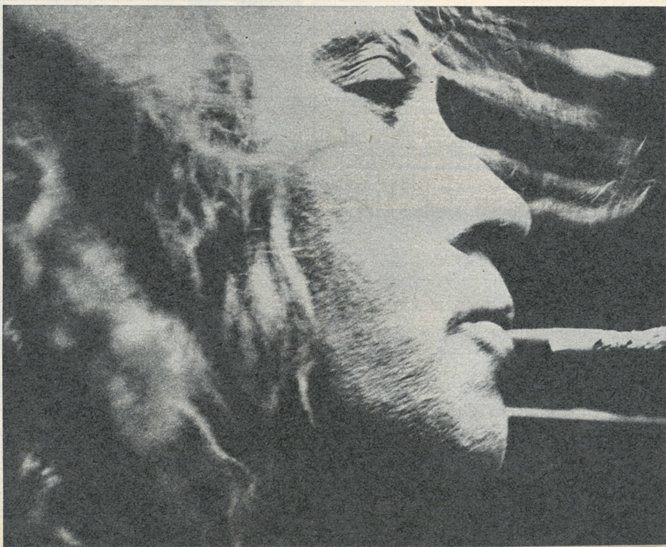
Sam fakt, że filmów hinduskich nie podłączono do tematycznych spektakli, lecz przedstawiono w jednym dwugodzinnym bloku, był już wyróżnieniem. Ale też stanowiły one najmocniejszy akcent festiwalu. Dzięki tym filmom dowiedzieć się można znacznie więcej o życiu Trzeciego Świata niż za pośrednictwem prasy czy telewizji. Rosnące znaczenie polityczne Indii, ożywiona działalność Indiry Gandhi na arenie międzynarodowej usuwa z pola widzenia problemy wewnętrzne tego subkontynentu, targanego konfliktami narodowościowymi, społecznymi, religijnymi. Wiadomo, że Indie zrobiły olbrzymi krok naprzód, że są krajem nowoczesnym, którego metropolie można porównać z urbanistycznymi aglomeracjami Zachodu. Równocześnie są ogromne połacie kraju, gdzie życie zatrzymało się w epoce kamiennej. Oto wioska w Zachodnim Bengalu, zamieszkana przez rolnicze plemię, nad którym feudalną władzę sprawuje właściciel ziemski. Chłopi są zobowiązani oddawać mu ustaloną część swoich zbiorów, ale oddają znacznie więcej, bo nie potrafią liczyć, którą to okoliczność bogacz wykorzystuje bez litości. To „Pieśń o złotym ziarnie" (A Song of Golden Grain) Mrinalda Grupty. Rzecz charakterystyczna: ten film nie jest żadnym protestem przeciwko niewolniczym stosunkom społecznym, jest tylko oskarżeniem haniebnych zaniedbań w dziedzinie oświaty.

Spraw edukacji, acz w innym aspekcie, dotyczy „Wezwanie" (Invocation); jego twórca, Sanjiv Shah, przeciwstawia się kolonialnym pozostałościom w szkolnictwie, sprawiającym, że dzieci hinduskie są wychowywane w kulturze angielskiej.

Jak poważnym problemem dla Indii są konflikty o podłożu religijnym, uzmysławia reportaż „Twarze po sztormie" (Faces of the Storm) – obraz straszliwej masakry, do jakiej doszło przed dwoma laty w stanie Bihar. Różnice religijne są często tylko pretekstem. Prawdziwe korzenie tych konfliktów mają charakter społeczny. Tak było i w tym przypadku: od półwiecza mniejszość muzułmańska domaga się uregulowania swego statusu.

Uhonorowany Grand Prix film Shashi Ananda „Człowiek przeciwko człowiekowi" (Man Versus Man) powstał w wyniku ogłoszonego w roku 1981 dekretu rządowego zapowiadającego likwidację riksz. Reżyser analizuje konsekwencje wprowadzenia tego zarządzenia. W samej Kalkucie pozbawiłoby to pracy i środków do życia sto tysięcy ludzi, zdezorganizowało transport, bowiem riksza jest wciąż podstawowym środkiem lokomocji. Publicystyczny komentarz idzie na tle nakręconych metodą cinéma verité zdjęć kalkuckich ulic, którymi płynie potok ludzi zaprzęgniętych do wózków. Niesamowity, przygniatający jest widok ludzi w charakterze zwierząt pociągowych. Jednakże – dowodzi reżyser – bardziej nieludzki będzie widok tych ludzi przymierających głodem, gdy się ich pozbawi pracy.

Dwa pozostałe filmy dotyczą sytuacji kobiet. „Klatki" (Cages) to reportaż o prostytucji w Bombaju. W przeciwieństwie do tego, co zwykliśmy oglądać w hinduskich melodramatach, reżyser Deep Pal nie rozdziera szat i nie lamentuje nad losem upadłych dziewczyn, które nędza zmusiła do uprawiania tej profesji (co zresztą w ogromnej większości przypadków jest prawdą). W rozmowach z dziewczynami, właścicielem obskurnego burdelu, lekarzem, klientami, odsłania mechanizm biznesu, robionego przez jednych ludzi kosztem upodlenia innych. Choć



RÓCZ WIDZÓW

MARIA PYSZKOWSKA

nielegalny, interes jest bezpieczny; gwarantują to opłacani urzędnicy i stróże porządku. „Klatki" budzą szacunek rzeczowością i dociekliwością w tropieniu zjawiska, także oskarżycielską pasją. Na marginesie: oblicza się, że w Bombaju uprawia prostytucję ponad sto tysięcy kobiet.

Aktem oskarżenia w niemal dosłownym znaczeniu tego słowa jest „Podarunek miłości" (Gift of Love). Oglądałam ten film o procederze palenia żon przez mężów, gdy uznali, że wniosły za mały posag, z przeświadczeniem, iż rzecz dotyczy głębokiego średniowiecza. Ale nie. To Indie współczesne. Młodziutka realizatorka Meery Dewan, skądinąd amatorka w filmowym fachu (to jej pierwszy film), relacjonuje tragedie dwóch kobiet – niedoszłych ofiar barbarzyńskich praktyk. Jedna leży w szpitalu (70 procent straszliwego poparzenia ciała), drugiej udało się uciec i szuka schronienia w rodzicielskim domu. Ale rodzina jest bezsilna. Dziewczyna musi wrócić do męża, bo z chwilą ślubu stała się jego własnością. Czy będzie dochodzić sprawiedliwości i ochrony prawa? Nie będzie, to by tylko pogorszyło jej sytuację. Bo w Indiach nie ma prawa silniejszego nad prawo zwyczajowe. Jak długo jeszcze? – stawia pytanie autorka filmu.

Film dokumentalny traktowany jest w Indiach jako narzędzie społecznej edukacji. Stąd zwraca się uwagę przede wszystkim na jego ładunek treściowy. Zbyt dużo jeszcze w tym kraju spraw do załatwienia, by pozwolić sobie na cyzelowanie formy. Widać to było i w zestawie prezentowanym w Oberhausen, w którym dominowała doraźna publicystyka. Jednak dojrzałością myślową interwencyjne reportaże biły na głowę wiele dokumentów sygnowanych przez renomowane kinematografie.

... i reszta

Z mozaiki przedstawionych filmów wyłaniają się dwie główne sfery zainteresowań: świat w obliczu groźby wojny atomowej oraz świat jako „targowisko próżności", śmietnik konsumpcyjnej cywilizacji.

W pierwszy temat najdobitniej wpisał się film gospodarzy „Spalone, napromieniowane, zniszczone" (Verbrannt, Verstrahlt, Vernichtet) reżyserii Heriberta Schwana, przypominający tragedię Hiroszimy i Nagasaki oraz porównujący siłę bomb rzucanych na te miasta z siłą arsenału broni nuklearnej dzisiejszego świata. To imponujący bogactwem dokumentacji i siłą argumentacji esej naukowy. Film Schwana odwołuje się do intelektu, inne – jak przesycony czarnym humorem horror „Ćwiczenia odwołane" (Keine Übung) Trevora Prevosta, również z RFN, kanadyjski „W następnych 60 sekundach" (For the next 60 Seconds) Johna Penhala czy polski film animowany „Decydent" Łukasza Słuszkiewicza – atakują wyobraźnię. Wyrażone językiem filmowego skrótu, te ostatnie są memento nie mniej wstrząsającym.

Drugi nurt, pokazujący zdegenerowany świat współczesnej cywilizacji konsumpcyjnej, reprezentowany był wyjątkowo obficie. Niektóre filmy nie tyle ukazywały to zjawisko, ile były jego wytworem. Np. francuski „Koszmar Blues" (Cauchemar Blues) Jacquesa Prayera. Niczego widzowi tu nie oszczędzono: gwałt, wyuzdanie, genitalia, prostytutka w ciąży, z upodobaniem obnażająca zdeformowane ciało, poród pokazany z naturalizmem nie do wytrzymania. Jeśli nawet w finale jest moment wzruszenia na widok matki uśmiechającej się do narodzonego dziecka, to zbyt drogo okupiony został przez widza.

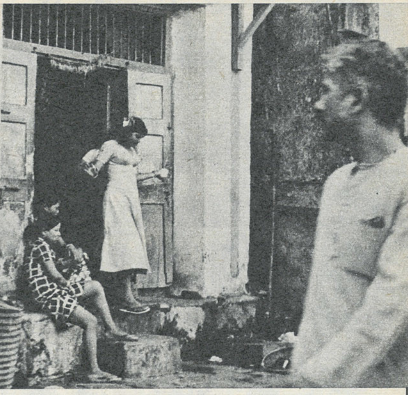
Amerykański film Marca Kaczmarka „Zrealizowane w miejscu wydarzeń" (Shot on Location) kreśli hipotetyczną wersję zdarzeń, które doprowadziły do zamachu na prezydenta Reagana, dokonanego przez Johna Hinckleya z miłości do aktorki Judy Foster. Hinckley pokazany jest jako produkt systemu wychowania, w którym rolę pedagogów pełnią ogłupiające programy telewizyjne, komiksy, brukowa literatura, filmy w rodzaju „King Konga" czy ckliwych melodramatów z udziałem samego Reagana. Kapitalny montaż autentycznych zdjęć z przebiegu zamachu ze scenami tamtych wczesnych filmów Reagana, wsparty atakującymi ucho piosenkami Presleya, czyni z filmu fascynujące, pełne dynamiki widowisko, nie zaciemniające jednak wywodu myślowego.

Na tym tle spokojem i humanistyczną refleksją wyróżniały się filmy z naszego obozu. Jednak choć było ich sporo i kilka znalazło się na liście laureatów, niczego odkrywczego w pejzaż festiwalu nie wniosły. Z wyjątkiem czeskiego „Zaginionego świata rękawiczek". Tę uroczą i pełną znaczeń miniaturę animowaną Jiřego Barty zdążył już wcześniej zobaczyć – i opisać w nr. 20 – wszędobylski Arcitenens, który nie wiedział tylko, że film zdobędzie Wielką Nagrodę Miasta Oberhausen.

Nasz udział

Nie odnieśliśmy sukcesów. Z dziewięciu przedstawionych w konkursie filmów tylko „Blok" Hieronima Neumanna otrzymał nagrodę Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych, a „Pielgrzymów" Józefa Cyrusa – wyróżnienie Jury Ewangelickiego Centrum Filmowego. Film Cyrusa to nostalgiczny wizerunek wyludniającej się śląskiej wioski, pokazany przez losy trzech starych kobiet. Dzieci odeszły do miast, mężowie nie żyją. Mimo doskwierającej samotności i trudów egzystencji kobiety nie wyobrażają sobie życia w innym miejscu na ziemi. „Blok" jest groteską o „urokach życia" w nowoczesnym budownictwie. Ciasnota, stłoczenie, tandeta budowlana sprawia, że wszyscy wszystko widzą, wszyscy wszystko słyszą, nie ma miejsca na izolację, prywatność. Symultaniczna akcja pozwala obserwować jednocześnie identyczne wnętrza identycznie urządzonych mieszkań. Ta kombinacja filmu aktorskiego i animowanego atakuje ruchem, mnogością wizualnych skojarzeń. Przypomina trochę głośne „Tango" Zbigniewa Rybczyńskiego, który zresztą pojawił się na festiwalu ze świeżo zdobytym Oscarem. Oberhausen miało powód do dumy: tu przecież dwa lata wcześniej przyznano „Tangu" Grand Prix.

Laurów wprawdzie polski zestaw nie zebrał, ale i nie przyniósł nam wstydu. Dobrym poziomem wyróżniały się zwłaszcza dokumenty: „Jarocin 82" – bogaty w obserwacje socjologiczne reportaż z ubiegłorocznego festiwalu muzyki młodej generacji, „Chłopcy" studenta katowickiej szkoły filmowej Macieja Dejczera – niepokojący obraz demoralizacji młodocianych, czy „Dwie lekcje języka niemieckiego" Romualda Dobrzyńskiego – próba odtworzenia przez pryzmat osobistych, rodzinnych doświadczeń (babka reżysera była Niemką) tragizmu stosunków polsko – niemieckich w najnowszej historii. Film Dobrzyńskiego, bardzo humanistyczny w wymowie, świadczący o dobrej woli przezwyciężenia przeszłości, stanowił znakomitą ilustrację hasła oberhauseńskiego festiwalu „Droga do sąsiada". ■



„Klatki", reż. Deep Pal (Indie)

„In flagranti", reż. Ildikó Szabó (Węgry)

„66 scen z Ameryki", reż. Jörgen Leth (Dania)

Nagrody

Wielka Nagroda Miasta Oberhausen: ZAGINIONY ŚWIAT RĘKAWICZEK (Zaniklý svet rukavic), reż. Jiři Barta, Czechosłowacja i CZŁOWIEK PRZECIWKO CZŁOWIEKOWI (Man versus Man), reż. Shashi Anand, Indię;
Nagrody główne: BASTION POINT – DZIEŃ 507 (Bastion Point – Day 507), reż. Merata Mita, Nowa Zelandia; PRZYPADEK ROBOTNIKA DAMJANA ILJEWA (Slucajat za stroitelja Damjan Iljew), reż. Christo Kowaczew, Bułgaria; DZIEŃ, W KTÓRYM PRZESTAŁEM PALIĆ (Dan kad sam prestato pusiti), reż. Nedeljko Dragić, Jugosławia; BEJRUT, MOJE MIASTO (Beyrouth, ma ville), reż Jocelyn Saab, Francja; FAJERANT (Feier-Abend), reż. Axel Engstfeld, RFN; JURTA KOSMONAUTY (Koszewje kosmonawta), reż. Szamil Dżaparow, ZSRR;
Nagroda ministra kultury Północnej Nadrenii i Westfalii: SPALONE, NAPROMIENIOWANE, ZNISZCZONE (Verbrannt, Verstrahlt, Vernichtet), reż. Heribert Schwan, RFN;
Nagroda Międzynarodowej Prasy Filmowej (FIPRESCI) ex aequo: PODARUNEK MIŁOŚCI (Gift of Love), reż. Meera Dewan, Indie i ZAGINIONY ŚWIAT RĘKAWICZEK;
Nagroda Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych: BLOK, reż. Hieronim Neumann, Polska;
Nagroda jury Katolickiej Prasy Filmowej: BEZ SŁÓW (Szavak Nélkül), reż. József Magyar, Węgry;
Nagroda jury Ewangelickiego Centrum Filmowego (INTERFILM): PODARUNEK MIŁOŚCI, oraz **honorowe wyróżnienie:** PIELGRZYMÓW, reż. Józef Cyrus, Polska;
Nagroda jury Filmowego Centrum Dziecięco-Młodzieżowego: PODARUNEK MIŁOŚCI;
Nagroda współpracowników XXIX Zachodnioniemieckich Dni Krótkiego Filmu: 66 SCEN Z AMERYKI (66 scener fra Amerika), reż. Jörgen Leth, Dania.

„Przygody Ali Baby i czterdziestu rozbójników", reż. Łatif Fajzijew i Ousmesh Mehra

Popularność powieści kryminalnych, kolejki przed kinami, w których grane są filmy przygodowe, wielotysięczne tłumy na występach gwiazd estrady: czy to symptomy „kultury masowej"? Dyskusje w pismach „Litieraturnaja Gazieta" i „Iskusstwo Kino" zdają się potwierdzać, że wymaga ponownego przeanalizowania problem

sztuka dla ludu czy kultura masowa

Sam termin „sztuka ludowa" ma w tradycji rosyjskiej znaczenie szersze niż u nas. W Polsce rezerwowany jest jedynie dla folkloru, gdy tymczasem w Związku Radzieckim absolwent WGIK, profesjonalny reżyser czy aktor za wybitne zasługi może być odznaczony tytułem „ludowego artysty". Sztuka ludowa bowiem to sztuka nie tylko tworzona przez lud, ale i poświęcona ludowi, i przyjęta przezeń, i niosąca wartości istotne dla całego narodu. Tak pojętą ludowość sztuki postulowano już w XIX wieku, a na leninowskiej zasadzie „sztuka należy do ludu" oparto po rewolucji całą politykę kulturalną. Dlatego i dyskusja w „Iskusstwo Kino", w której wzięli udział reżyserzy, filmoznawcy i socjologowie, przede wszystkim starała się określić zakres i wzajemny stosunek pojęć „ludowości" i „masowości", a nie tylko zanalizować relację pomiędzy sztuką czystą a sztuką masową. Czy brak masowego sukcesu jakiegoś filmu może być nie tylko klęską finansową, ale i powodem do oskarżenia o elitarność? A z drugiej strony, czy wielomilionową widownię zdobywa sobie tylko film miałki, schlebiający niewyrobionym gustom?

Większość dyskutantów stanęła na stanowisku, że o ile określenie „masowy" ma znaczenie tylko ilościowe, to „ludowy" – przede wszystkim – jakościowe, wartościujące, że nie każdy sukces kasowy jest automatycznie dziełem „ludowym", choć przecież i utwory Puszkina czy Tołstoja, tak przecież głęboko i autentycznie ludowe, za życia tych twórców były znane stosunkowo nielicznym. Uznany za arcydzieło i zaangażowany społecznie film Dowżenki „Ziemia" nie podobał się ani Demianowi Biednemu, ani ojcu reżysera, choć na pewno inne były przyczyny odrzucenia filmu przez pisarza, inne przez niepiśmiennego chłopa. Ze wzrostem wykształcenia i poziomu ogólnej kultury społeczeństwa poszerza się oczywiście krąg odbiorców sztuki, nie następuje jednak uniformizacja upodobań i gustów. Prawo do własnych upodobań i pasji, do przemawiania własnym głosem powinien mieć nie tylko widz, lecz także – twórca. Bronili tego prawa wszyscy biorący udział w dyskusji reżyserzy, nazywając nieuczciwością robienie filmów „pod czyjeś gusta, żeby podobać się tym, którzy myślą i czują inaczej" (Paweł Czuchraj), jeśli nawet tych, którzy myślą i czują tak samo jest dziś niewielu. Większość twórców

zresztą skłonna jest przypisać brak masowego sukcesu tzw. „trudnych" filmów niedostatkom rozpowszechniania i reklamy. Często film, wyświetlany w obskurnym, oddalonym od domu kinie, przegrywa w konkurencji z innymi propozycjami spędzenia wolnego czasu, ale ten sam film, prezentowany w TV czy w klubach filmowych, jest masowo oglądany, podoba się, wzbudza dyskusje. Kirgiski reżyser Tołomusz Okiejew pyta, jak może liczyć na masowość, skoro w czasie Tygodnia Filmów Kirgiskich w Moskwie okazało się, że w stolicy nie było ani jednej kopii jego filmu „Niebo naszego dzieciństwa", filmu nagradzanego, zakupionego przez wiele krajów. W Kirgizji filmy produkcji rodzimej wytwórni cieszą się oczywiście powodzeniem, ale nie reklamowane, rozpowszechniane w małej ilości kopii, w dodatku realizowane na przestarzałym sprzęcie, nie mogą w innych republikach rywalizować z dziełami renomowanych wytwórni. W takiej samej sytuacji są np. kinematografie republik nadbałtyckich czy zakaukaskich, nic przeto dziwnego, że w Kirgizji nie zna się prawie filmów litewskich czy gruzińskich, za to rekordy powodzenia biją indyjskie melodramaty. Okiejew zarzuca dystrybutorom, że na pokazach zachwycają się arcydziełami, ale kiedy trzeba decydować o warunkach rozpowszechniania, troszczą się tylko o zyski. Dlatego wyniki rozpowszechniania nie mogą być żadnym miernikiem wartości filmu ani stopnia jego oddziaływania na naród. Zastrzeżenia te zdają się podzielać socjologowie German Lifszyc i Jurij Woroncow, stawiający pytanie, czy wzrost frekwencji nie odbywa się kosztem wartości artystycznych i ideowych filmu. Lifszyc przytacza wyniki ankiet, świadczące, że widzowie oczekują od filmu zaspokojenia przede wszystkim potrzeb poznawczych (poznanie świata, życia, sztuki), zaś potrzeba rozrywki zajmuje dalsze miejsce. Lifszyc przestrzega przy tym, że nie „można odpowiadać na takie potrzeby widza, których on sam się wstydzi, które uważa za niższe". Tworzenie filmów obliczonych na masową popularność jest upokarzające dla widzów i dla twórców, a i łatwe, gdyż – zdaniem Lifszyca – dawno już zostały odkryte i skatalogowane wszystkie chwyty, motywy, konstrukcje fabularne, których użycie zapewnia filmowi kasowość.

Tak kategoryczny sąd wywołał ożywioną polemikę. Reżyserzy zapewniali, że nie znają recepty na film kasowy, że większą groźbą niż filmy dla szerokiej czy elitarnej widowni są filmy dla nikogo, a takich niestety powstaje większość. Posypały się więc pretensje i pod adresem krytyki, że dziełom sztuki zarzuca np. małą widowiskowość, a do filmów przygodowych czy muzycznych przykłada kryteria oceny dramatu psychologicznego. Filmy przygodowe łatwiej krytykować niż bardzo nawet nieudolne filmy poważne, bronione przez temat. Największą jednak wadą współczesnej krytyki jest niedostrzeganie filmu kasowego. Na początku lat osiemdziesiątych, kiedy frekwencja w kinach zaczęła wzrastać i to w przeważającej mierze dzięki rodzimej produkcji – z całą ostrością ujawnił się postępujący latami rozłam między krytyką filmową a publicznością. Jasnym się stało, że prawdziwe życie filmu zaczyna się po pokazie prasowym w salach kinowych. Tymczasem ten „drugi obieg" dzieli od pierwszego (nagrody, festiwale, opinia prasy) prawdziwa przepaść. Lista najbardziej kasowych filmów z małymi wyjątkami („Kalina czerwona", „Romans służbowy") pokrywa się z listą filmów najgłośniej wyśmianych lub w ogóle nie zauważonych przez krytykę.

W latach siedemdziesiątych rozkwitł nawet specjalny gatunek żurnalistyki – felieton poświęcony filmom komercyjnym, dający dziennikarzom możliwość zabłyśnięcia dowcipem, lekkością pióra, wyszukanym smakiem. Jedynym jednak rezultatem tych błyskotliwych popisów było ostateczne przekonanie widzów, że krytyka filmowa jest sztuką dla sztuki i że film niemiłosiernie schlastany na pewno warto obejrzeć. W ostatnich dwóch kwartałach ubiegłego roku najmniej widzów miały filmy „Jesienne słońce" Oganesjana, „Stalker" Tarkowskiego i „Kilka dni z życia Obłomowa" Michałkowa, najwięcej – „Przygody Ali Baby i 40 rozbójników". Filmy takie, jak „Kaukaska branka", „Czarny tulipan", „Królowa Saint-Eclaire", to zaś sukcesy kasowe ostatniego dwudziestolecia, ale sukcesy, o których krytycy nic nie wiedzą. A sukces kasowy – to ogromnie dużo widzów, jeśli zważyć, że w warunkach radzieckich o filmie mówi się „kasowy", gdy zbierze minimum 40 milionów widzów w pierwszym roku rozpowszechniania. Tak więc krytycy zachwycają się Tarkowskim, a widzowie stoją w kolejkach po bilety na „Angelikę i króla".

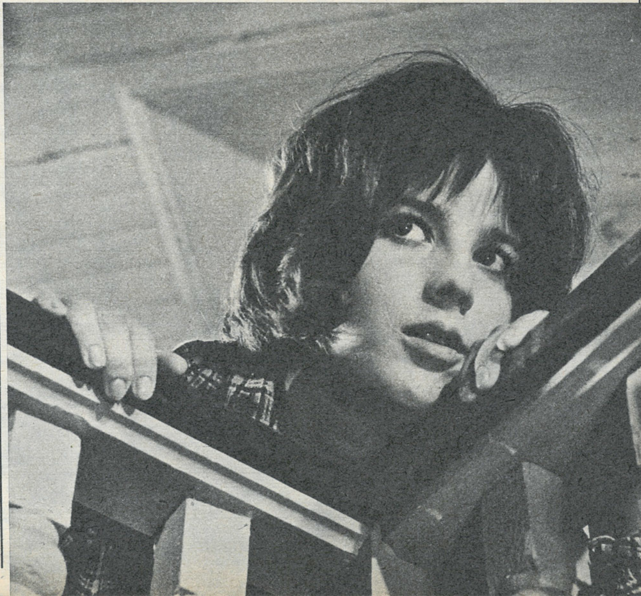
W imieniu tych milionów występuje filmoznawca Neja Zorkaja. Nie zgadza się z tymi dyskutantami, którzy twierdzą, że o kasowości decyduje tylko polityka rozpowszechniania. Nie godzi się ze stworzonym stereotypem „złego dystrybutora", który na złość krytykom puszcza łatwe, banalnie ładne filmy w najlepszych kinach na wieczornych seansach, ani ze zdaniem, że ilość sprzedanych biletów nie jest miernikiem powodzenie, gdyż widz może jakoby wyjść w połowie seansu, wygwizdać film, czy nawet dosiedzieć do końca, ale żałować zmarnowanego czasu. Nie oszukujmy się – oponuje Zorkaja – film kasowy to film wyświetlany przy pełnej sali, reagującej wybuchami śmiechu lub wyciąganiem chusteczek, film, na który idzie się po raz drugi i trzeci, poleca się sąsiadom, rodzinie, kolegom z pracy. Zorkaja formułuje dość nieoczekiwaną tezę, że „stan kasy to najpewniejszy dowód sukcesu filmu (lub braku tego sukcesu)". A stan kasy nie jest rezultatem żadnej manipulacji, bo nie dystrybucja decyduje o sukcesie, a przeciwnie, masowe zapotrzebowanie zmusza do masowej dystrybucji. I dystrybutor musi na to zapotrzebowanie odpowiedzieć, sam może być miłośnikiem sztuki choćby najbardziej ezoterycznej, ale sprzedaje bilety na ten film, na który ludzie bilety kupują, i przez tyle dni, przez ile kupują. Zamykanie się krytyki w klerkowskiej pogardzie dla gustów tłumu nie zmieni sytuacji. Nie ma co rozdzierać szat nad upadkiem smaku czy homogenizacją kultury, trzeba raczej zastanowić się nad wyróżnikami filmu masowego, znaleźć narzędzia jego teoretycznego opisu. Propozycją może być typologia Lotmana dzieląca dzieła sztuki na utwory oparte na „estetyce tożsamości" i na „estetyce przeciwstawienia". Klasa pierwsza obejmowałaby filmy przynoszące rozwiązania treściowe i artystyczne zgodne z oczekiwaniami widzów, tożsame z ich wcześniejszą wiedzą; do klasy drugiej należałyby filmy rozbijające zastane schematy. Analiza filmów kasowych wykazuje, że w ogromnej większości dają się zaklasyfikować do klasy pierwszej, ich charakterystyczną cechą jest przede wszystkim struktura bajki. Określenie to nie jest w najmniejszym stopniu pejoratywne i dziwi się Zorkaja oburzeniu Mienszowa na krytyka porównującego bohaterkę filmu „Moskwa nie wierzy łzom" do Kopciuszka. Każdy film kasowy, jej zdaniem, dlatego jest kasowy, że odpowiada jakiejś, może nawet nieuświadomionej, skrywanej potrzebie widzów. Do terminu „ludowość" zaś należy podchodzić ostrożnie, jego wiarygodność sprawdzać po latach.

Inną opinię prezentuje dyrektor Instytutu Teorii i Historii Kina Władimir Baskakow. Jego zdaniem, nie można w warunkach radzieckich w ogóle mówić o „kulturze masowej" w rozumieniu Ortegi y Gasseta czy Mac Luhana, gdyż społeczeństwo socjalistyczne znosi nie tylko antagonizm klas, ale i związany z nim podział na „sztukę wysoką" i „niską". Ludowość – zdaniem Baskakowa – powinna pozostać podstawowym kryterium oceny sztuki, zwłaszcza tak z samej swej natury masowej, jak sztuka filmowa. Ile więc głosów, tyle opinii... chyba zresztą redakcja miesięcznika, zapraszając do „okrągłego stołu" i przyjmując za temat dyskusji zdanie Lenina „sztuka należy do ludu", nie liczyła na jednoznaczne wnioski ani tym bardziej na gotowe propozycje konkretnych rozwiązań. Wszyscy zgadzali się z jednym: wbrew żartobliwemu określeniu Haška, że „dobry kryminał powinien być źle napisany", dobry film masowy powinien być dobrze zrobiony. A że jest to możliwe, świadczy choćby ogromny sukces filmu „Moskwa nie wierzy łzom", filmu uhonorowanego Nagrodą Państwową ZSRR i Oscarem, a przy tym filmu na pewno i kasowego, i masowego.

Opracowała
GRAŻYNA RAMOTOWSKA

na podstawie publikacji „Sztuka należy do ludu" – „Iskusstwo Kino", nr 2/1983.

„Kaukaska branka", reż. Leonid Gajdaj



Fot. K. Wellman

Główna rola w musicalu „Lata dwudzieste, lata trzydzieste", głośne już kreacje w filmach węgierskich (m.in. „Inne spojrzenie" Károly Makka) i jugosłowiańskich... Grażyna Szapołowska jest dziś jedną z ciekawszych aktorek naszego kina.

Rozmowa z GRAŻYNĄ SZAPOŁOWSKĄ

POZOSTAWIĆ ZNAKI ZAP

● **Gra Pani rolę dziewczyny z prowincji, która chce zrobić karierę artystyczną i dostaje się do teatrzyku rewiowego. Film nosi tytuł „Lata dwudzieste, lata trzydzieste". To chyba Pani pierwsze tak duże i odpowiedzialne zadanie aktorskie w polskim kinie?**

– Zanim reżyser Janusz Rzeszewski zaproponował mi rolę Lizy, obejrzał mnie w filmie węgierskim „Inne spojrzenie" oraz na scenie Teatru Narodowego, gdzie w sztuce „Opętanie" grałam Maję, główną postać tego dramatu Witolda Gombrowicza. Tańczyłam tango i podobno mój taniec ostatecznie przekonał reżysera. Rola Lizy należy do tych, o jakiej może marzyć każda aktorka. Młoda dziewczyna z prowincji robi wielką karierę. Są łzy, śmiech, miłość, muzyka, szampan, futra, chęć wygranej oraz wspaniała ekipa filmowa. Po prostu chce mi się pracować. Oczywiście wynik naszych poczynań to niewiadoma, wszystko może się zdarzyć...

● **Podobno zapewniono Pani oprawę godną największych gwiazd.**

– Noszę wspaniałe kostiumy, przepiękne futra. Piję szampana i jem łososia, jedno i drugie prawdziwe. Szkoda tylko, że rzeczywistość poza planem jest inna.

● **Czy to spełnienie Pani marzeń z najmłodszych lat?**

– Nie, marzenia moje były bardziej kolorowe.

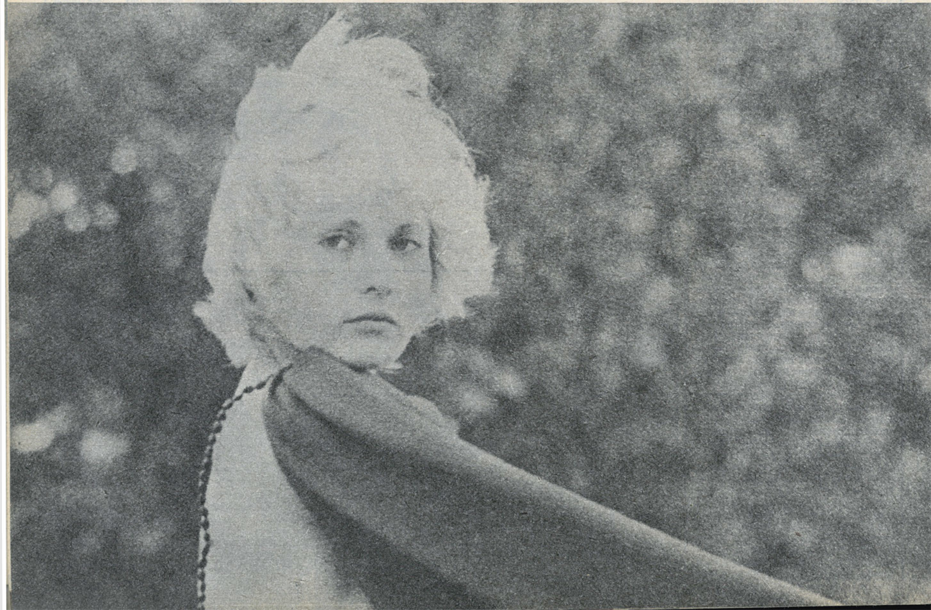
● **Jakie?**

Z Jadwigą Jankowską-Cieślak w „Innym spojrzeniu" Károly Makka

– Interesowałam się malarstwem. Film przysłonił te i inne ówczesne zainteresowania.

● **Jak powitała Panią teatralna rzeczywistość po dyplomie aktorskim?**

– Dyplom to „Opowieść zimowa" Szekspira. Była to ostatnia wspólna praca z kolegami w szkole teatralnej, pod opieką Zofii Mrozowskiej. Najcieplejsze wspomnienia z tamtych lat. A potem Teatr Narodowy, Adam Hanuszkiewicz i role: Arycja w „Fedrze" (mój debiut sceniczny), Księżniczka w „Śnie srebrnym Salomei", Śmierć w „I Dekameron", Maryna w „Weselu". Jak pan widzi – klasyka. Niedawno



grałam Maję w „Opętaniu" w reżyserii Tadeusza Minca, rola zupełnie odmienna od dotychczasowych. Pełne dwie godziny na scenie, ogromny materiał do nauki. I najwięcej satysfakcji. Teraz gram Nimfę w „Komedii pasterskiej", pięć minut na scenie, zabawa.

● **Teatr Narodowy spełniał wszystkie Pani ideały?**

– Nie wiem, czy był to teatr idealny, nie wiem też, czy jest taki w Polsce. Ale to był mój teatr, moi znajomi, nasze wspólne problemy i praca. Gdyby ten teatr nie był moim teatrem, nie pracowałabym w nim.

● **Używa Pani czasu przeszłego – czy odeszła Pani z tego teatru?**

– Jeżeli nowa dyrekcja pozwoli mi na pracę w filmie, wtedy zostanę, jeżeli nie będzie widziała takiej możliwości – odejdę.

● **Jakie role chciałaby Pani grać w teatrze?**

– Nie mam czasu na zastanawianie się nad tym. Wiem na pewno, jakich bym nie chciała, kiedy już je otrzymuję.

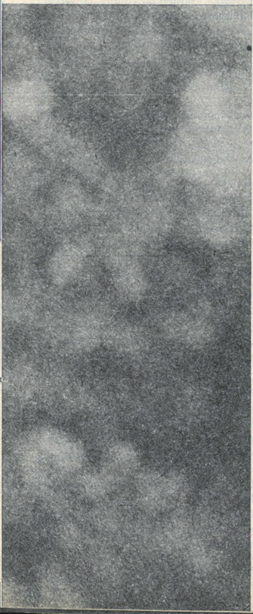
● **Czy zdaje sobie Pani sprawę z pewnego ryzyka, jakim grozi sytuacja aktorki filmowej bez dorobku teatralnego?**

– Nie widzę takiego ryzyka, nie boję się go.

● **Mimo udziału w kilku popularnych serialach TV Pani twarz nie jest jeszcze tak znana, jak niektórych koleżanek aktorek.**

YTANIA

Fot. K. Wellman



– Angażowano mnie do kilku seriali TV, głównie jako ozdobę i dziewczynę, która musi się rozbierać na ekranie. Jeżeli chodzi o popularność telewizyjną, to nie jest powód do zmartwień. Wróżka przepowiedziała mi, że szczyt kariery osiągnę w wieku 30 lat, a mam 29. Czekam więc do września.

● **Taki wiek to dla aktorki dużo czy mało?**

– Bardzo mało.

● **Szybka kariera jest ponoć niebezpieczna dla aktorki, ponieważ może się zdarzyć, że umiejętności nie będą odpowiadały pozycji, jaką się zdobywa...**

– Nie bardzo rozumiem znaczenie słowa „kariera". U nas chyba nikomu nie grozi zrobienie kariery. Nasze kryteria ocen są zupełnie inne niż w systemie zachodnim, do którego to słowo bardziej pasuje. Na Zachodzie lansowanie aktorek to nie tylko ich dorobek artystyczny, to często inny styl życia, odbiegający od przeciętności. U nas chyba nie ma gwiazd. I coraz większa część widowni zdaje sobie sprawę z wyrzeczeń i ciężkiej pracy w tym zawodzie.

● **Ale schodziła Pani jak najprawdziwsza gwiazda po słynnych schodach na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes?**

– Byłam w Cannes. Opalałam się, biegałam po plaży, jadłam figi. Schodziłam po wyściełanych dywanem schodach, uśmiechałam się do tłumu. Czułam, że mam swój udział w sukcesie filmu „Inne spojrzenie". Byłam dumna z siebie i wzruszona reakcją publiczności po pokazie. To była duża satysfakcja, proszę mi wierzyć, że widownia potrafi wynagradzać. To wspaniały dreszcz emocji!

● **No właśnie, jak przyjęto Panią i Jadwigę Jankowską-Cieślak, aktorki „zza żelaznej kurtyny", na festiwalu w Cannes?**

– Nie odczuwałam tego, że jestem „zza żelaznej kurtyny", choć o tym wspominali niektórzy dziennikarze francuscy. To był festiwal. Sławni ludzie: Monica Vitti, Vittorio Gassman, Jack Lemmon, Steven Spielberg, obiady, słońce, młodzi ludzie na wrotkach, palmy, no i żal, że nie mogłam pojechać z córeczką, która mogłaby się kąpać i kąpać.

● **Mówi się o Pani jako o jednej z najpiękniejszych aktorek polskich. Czy jest to atut w zawodzie?**

– Piękno powinno emanować z wnętrza człowieka. Nie uważam się za najpiękniejszą, choć w niektórych filmach nie wierzę własnym oczom, że to ja, ale to pewnie zasługa świateł i operatora. Nie zdawałam sobie sprawy z atutu urody, dopóki nie okazało się przy angażowaniu do pewnego filmu, że jestem „za ładna". Cenię kobiety interesujące, a potrafi nią być każda z nas, jeżeli chce. Mówi się o pięknych kobietach, że są zimne i złe. Ale przecież kochamy zło, a za dobrem tylko tęsknimy...

W „Grzesznym żywocie Franciszka Buły" Janusza Kidawy

● **Za rolę Livii w „Innym spojrzeniu" zebrała Pani wiele pochwał od krytyki, łącznie z określeniem: „wirtuozerska gra Szapołowskiej". Ile satysfakcji przyniosła Pani ta rola?**

– Ogromnie wiele. Po raz pierwszy zagrałam w filmie tak dużą i znaczącą rolę. Postać Livii czułam już od pierwszego momentu, po przeczytaniu scenariusza. Film opowiada o przedziwnej, czystej, rozwijającej się miłości między kobietami. Moim zadaniem było pokazanie pięknej kobiety żyjącej w zblazowanym małżeństwie i rozpalonej przez miłość drugiej kobiety.

● **Jeden z krytyków nazwał film „patetycznym i wstrząsającym apelem o tolerancję, pytaniem o drogi do naszej indywidualnej wolności". A Pani?**

– Reżyser Károly Makk zrealizował film o miłości, film pozbawiony uprzedzeń, z wyraźnie naszkicowanym tłem społecznym, które nadaje tej miłości tragizm. To również opowieść z akcentami politycznymi, ale przepojona jakąś apatyczną melancholią. Chciałabym, aby zwrócono uwagę nie tylko na zewnętrzną warstwę tematyczną. Prawo do bycia innym to nie tylko problem homoseksualistów, miłości nie nazwanej, nieokreślonej, nie ujętej w ramy społeczne, a przecież prawdziwie ludzkiej. Film jest apelem o tolerancję i szacunek dla uczuć.

● **Jako aktorka przekazuje Pani tylko słowa i zachowania swoich postaci filmowych. Pytanie, czy rodzi się także coś więcej?**

– Nie można nigdy zagrać samych słów, o wiele bardziej interesujące jest to, co się dzieje między słowami bohaterki, co ukryte między wierszami. Zawsze pragnę zagrać coś więcej, niż mam napisane w scenariuszu. Pogłębiam postać na tyle, na ile mnie stać. Chciałabym postawić widzowi pytania, na które sam starałby się znaleźć odpowiedź.

● **A kiedy zdarza się, że nie rozumie Pani filmowej postaci?**

– Nie miałam takiej sytuacji. Zdarza się, że aktor nie rozumie postaci scenicznej, nie ma motywacji wewnętrznej. Tak było w przypadku sztuki Gombrowicza. Wiedziałam i nie wiedziałam, szukałam, zastanawiałam się. Nie rozumiałam reżysera (ale to całe zagadnienie twórczości Gombrowicza, bardzo fascynującej). No i znalazłam, po zagraniu po raz pierwszy całości. Motywacje wypływały jedna z drugiej, to był łańcuch napięć i konsekwencji, czasem pozornie wbrew logice.

● **Swoje zwątpienia stara się Pani ukrywać?**

– Bardzo, bardzo...

● **A przed sobą samą?**

– Nie. Przed samą sobą jest się pewnym swoich uczuć. One nas nie zawodzą.

● **Czy cień ostatniej roli rzutuje na kolejną postać? A może każdą poprzednią zmywa Pani wraz z makijażem?**

– Zmywam. Nie przywiązuję do niej już żadnej wagi.

● **Ile więc wymaga Pani od siebie?**

– Szalenie dużo, uważam, że za mało pracuję. Mam za mało czasu dla dziecka. W ogóle mam wszystkiego za mało.

● **Postawiła Pani na film?**

– Tak, wybierając miejsce swojej pracy, zdecydowanie wybrałabym film.

● **A co z życiem osobistym?**

– Nie wiem. Uważam, że najpiękniejsze piosenki zaczynają się od fałszywych akordów i od nas samych zależy, czy będą miały odpowiednie tony.

Rozmawiał
BOHDAN GADOMSKI

W „Zapachu ziemi" Dragovana Jovanovicia

RODOWODY RAZ JESZCZE

Dość osobliwa to książka: ni to historia myśli filmowej, ni antologia tworzących ją tekstów, już raczej komentowany collage cytatów z francuskiej teorii filmu. Swymi dwiema poprzednimi pracami z historii myśli filmowej („Z badań nad początkami filmologii", Wrocław 1975 i „Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945", Wrocław 1977) Zbigniew Czeczot-Gawrak usankcjonował wprawdzie podobną formułę prezentacji teorii filmu, ale wciąż aktualne pozostaje pytanie o zasadność takiej koncepcji, połączone tym razem z pewnym zdziwieniem.

Otóż książkę o współczesnej francuskiej teorii filmu kończy autor na pracach Christiana Metza i Noëla Burcha z końca lat sześćdziesiątych. Jest wprawdzie jeszcze suplement – „René Claira pożegnanie z teorią" z roku 1970 – ale trudno go traktować inaczej niż tylko jak efektowną ramę eseistyczną. Dziwi to tym bardziej, iż dwie pierwsze części książki („Powojenna socjo-estetyka i antropologia filmu" oraz „Nurt filmologii uniwersyteckiej") stanowią w istocie repetycję wspomnianej pracy o filmologii. Mógł zatem autor z powodzeniem pominąć omówione już wątki i skoncentrować się na tropach rzeczywiście współczesnych, czego zresztą miał prawo oczekiwać czytelnik, nie tylko ten śledzący twórczość autora.

Tak się, niestety, nie stało, tylko III część pracy („Nowe techniki i nowe problemy estetyczne") tworzy nową, zwartą całość, natomiast jej część IV („Semiologia i nowe polaryzacje systemowe") okazuje się jedynie sygnałem nurtu, który – przerwany na roku 1969 – wybrzmiewa na tyle fragmentarycznie, iż poza ogólną informacją nie daje właściwego pojęcia o francuskiej semiologii filmu. Bardziej pożądany, aniżeli głos Claira, byłby też z pewnością trop wiodący ku filmoznawstwu lat siedemdziesiątych.

Fascynacje Zbigniewa Czeczota-Gawraka archiwistyką francuskiej teorii filmu zasługują na szacunek, pedanteria jego naukowego warsztatu – na uznanie, ale rachunek strat i zysków w przekroju naszej praktyki wydawniczej wymagałby jednak odmiennej pracy. Po prostu – dublowanie tekstów już istniejących mści się na książkach, które mogłyby się ukazać.

Inne wątpliwości trapią czytelnika w związku z przyjętą formułą prezentacji samej teorii. Autor wybrał bowiem poetykę komentowanego notatnika, w którym roi się od podtytułów eleganckich, ale niepotrzebnie wprowadzających nadmierną atomizację treści, pogłębiających selektywność wywodu. „Duch montażu" unoszący się nad pracą sprawia, że jawi się bardziej przewodnikiem bibliograficznym po historii francuskiej myśli filmowej niźli jej usystematyzowanym wykładem. Rezultat jest taki, iż obcujemy raczej z brulionem lektur autora – prawda, że niezmiernie bogatym, a bywa, że i fascynującym w dbałości o poznawczy detal – niż z ruchem myśli filmowej jako takiej; że częściej wędrujemy między bibliotecznymi regałami, aniżeli odbywamy wędrówki po teoretycznych ideach. Szczególnie męcząca bywa ta taktyka w prezentowaniu artykułów z „Revue Internationale de Filmologie", w większości wszak mających jedynie walor historycznego dokumentu.

Toteż na dobre wychodzi książce łagodzenie niedostatków owego wewnętrznego zdialogizowania kontekstami pozafilmowymi („kręgiem historii" i „kręgiem kulturologii" w schemacie analitycznym autora), które – jak te z czasów „nowej fali" – przydają refleksji teoretycznej pożądanej sankcji kulturowej.

Francuska myśl filmowa gości w naszym piśmiennictwie filmowym ciągle jeszcze na prawach jedynaczki i stąd, być może, jej „łatwość przebicia" na naszym teoretycznofilmowym rynku. Dopiero równolegle ukazujące się prace o niemieckiej, anglosaskiej, skandynawskiej czy słowiańskiej myśli filmowej mogłyby obalić monopol i stworzyć naturalny dla niej kontekst odniesienia. Trudno przecież z całą odpowiedzialnością wyrokować o wartości myśli francuskiej, jeśli praktycznie tylko ją znamy, jeżeli sporadycznie docieramy do tekstów anglosaskich i skandynawskich, jeżeli nic właściwie nie wiemy o współczesnej niemieckiej teorii filmu i nie znamy jej dokonań w krajach słowiańskich. Stąd, być może, i pewna krzywda, jaką francuskim ideom i koncepcjom wyrządza taka monograficzna lektura. Tak wiele tu bowiem myśli przebrzmiałych, idei chybionych, okraszonych nierzadko fałszywą poezją i „ładnym" pisaniem obok filmu i kina, iż dopiero analogiczne rekonesanse w innych kręgach językowych mogłyby oddzielić właściwe ziarno od plew.

A zatem – także i w interesie tej pracy – potrzeba nam przede wszystkim antologii tekstów narodowych myśli filmowych, w tym – rzecz jasna – i francuskiej. Dopóki będzie brakowało podstawowego kanonu lektur filmowych, książki takie, jak ta, będą wprawdzie potrzebne, ale już w swym zamyśleniu chybione.

Byłoby rzeczą wielce pożądaną, gdyby „Ossolineum" zechciało podjąć się takiej serii w ramach filmoznawczego cyklu. Prace nad antologiami tekstów teoretycznofilmowych trwają na przykład w zespole filmoznawczym Uniwersytetu Śląskiego.

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

P.S. Nie wiadomo dlaczego autor stosuje podwójnie niezgodne z normami języka polskiego złożenia typu: „socjo-estetyka", filmo-semiologia", „filmo-lingwistyka" itp., skoro funkcjonują prawidłowe ich odpowiedniki („estetyka socjologiczna", „semiologia filmu", „lingwistyka filmu" itd.). Trudno też dociec przyczyny, dla której nie ujawnia polskiej wersji tekstu Metza „Problèmes de dénotation dans le film de fiction", która ukazała się w „Kulturze i Społeczeństwie" 1967, nr 1. A.G.

Zbigniew Czeczot-Gawrak: „Współczesna francuska teoria filmu", Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982, „Studia z Teorii Filmu i Telewizji" pod red. A. Jackiewicza, tom dwunasty.

Poczet klubów polskich

Chcemy przedstawić Czytelnikom niektóre z Dyskusyjnych Klubów Filmowych, ich dorobek, problemy i sposoby, jakimi walczą z kryzysem repertuarowym. Za modele posłużą nam przede wszystkim te kluby, które z dala od Warszawy prowadzą działalność wychodzącą poza własne, zamknięte środowisko.

Studio

WROCŁAW

DKF „Studio" od lat krąży po Wrocławiu, zmieniając adresy i sponsorów, w ślad za swym założycielem i prezesem Ryszardem Mergiesem. Mało który DKF tak bardzo związany jest z osobą swego animatora. Początkowo był to klub studencki Rady Okręgowej ZSP we Wrocławiu. Potem Mergies skończył studia i klub przeniósł się pod opiekę Rozgłośni Wrocławskiej RTV. Kiedy w 1974 r. Mergies podjął pracę w Spółdzielni Mieszkaniowej „Energetyk", klub znalazł nowego patrona: spółdzielczość mieszkaniową. Wreszcie w 1980 r. „Studio" stało się niezależnym stowarzyszeniem zarejestrowanym, jednakże więzów ze spółdzielczością nie zerwało.

Ryszard Mergies został bowiem kierownikiem kina „Studio" w spółdzielczym pawilonie na osiedlu Popowiec. Mieszka tu 35 tysięcy ludzi pozbawionych przedtem wszystkiego, co zapewnia rozrywkę i dostęp do kultury. Otwarcie kina było świetnym pomysłem, w dodatku wręcz modelowo zrealizowanym. Widziałem już kilka takich sal „pawilonowych"; są to przeważnie prymitywne sale zebrań z prowizoryczną kabiną, niewygodnymi krzesłami i ekranem wielkości prześcieradła. Wrocławskie „Studio" jest normalnym kinem I kategorii, tyle że 100-miejscowym, czyli takim, jakie na świecie uchodzi za najlepsze kino osiedlowe.

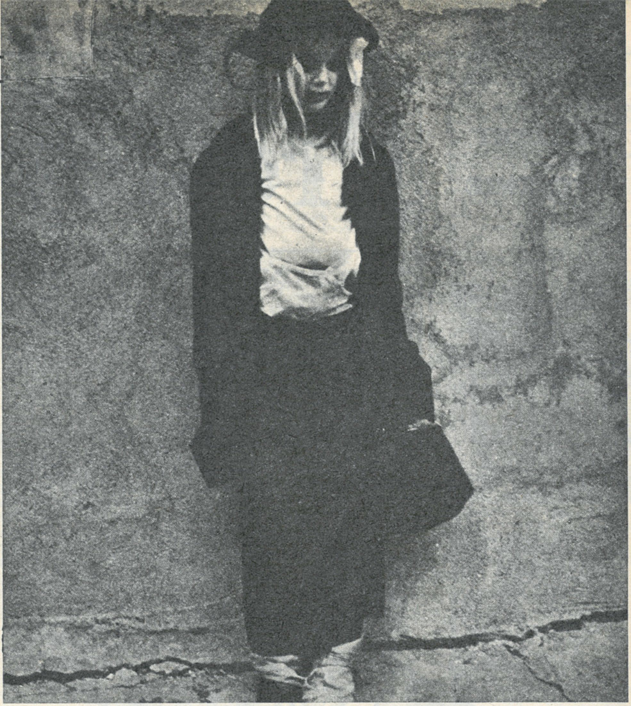
Kino funkcjonuje sześć razy w tygodniu. W poniedziałki zbierają się członkowie DKF. Jest ich więcej niż miejsc w kinie, bowiem studio ma dwie filie w innych dzielnicach: przy ul. Powstańców Śląskich, w dawnym lokalu Spółdzielni „Energetyk", i przy ul. Reymonta, w domu kultury dzielnicy Psie Pole.

Układ taki sprawdza się i programowo, i finansowo. Kino zarabia na swoje utrzymanie, choć blisko 50 procent wpływów musi odprowadzać do kasy OPRF. Klub utrzymuje się z opłat za karnety i różnych imprez zlecanych przez domy kultury. Mieszkańcy Popowic cieszą się przyjemnym i kompetentnie kierowanym kinem o bogatym programie (filmy premierowe trafiają tu czasem wcześniej niż do kin śródmiejskich!). Spółdzielczość mieszkaniowa ma stworzoną z niczego, prawdziwą, nie tylko „sprawozdawczą", placówkę kulturalną.

Trzeba sobie tylko życzyć, by tak trwało. Doświadczenie uczy bowiem, że stworzyć taką placówkę bardzo trudno, ale jeszcze trudniej ją utrzymać, gdy na jej czele stoi człowiek silnej woli i zdecydowanych działań. Trzeba mieć takie cechy charakteru, aby stworzyć coś z niczego, ale ludzie silnej woli często drażnią tych, którzy chcieliby uchodzić za ojców sukcesu, choć w niczym się do tego sukcesu nie przyczynili.

Są to na szczęście rozważania teoretyczne. „Studio" cieszy się poparciem spółdzielczości mieszkaniowej, które wyraża się na przykład w hojnych dotacjach na jedyną w swoim rodzaju doroczną imprezę: seminarium dla pracowników społeczno-wychowawczych spółdzielczości mieszkaniowej (a w miarę wolnych miejsc – także DKF-ów) pod tytułem „Alfabet kina". Jest to obszerny, zawarty w kilkunastu sesjach kurs historii i estetyki kina, pod naukowym patronatem PWSFTViT w Łodzi, ilustrowany filmami z bieżącego repertuaru i Filmoteki Polskiej. Wykłady prowadzi red. Leon Bukowiecki, w poprzednich latach także Ewa Nurczyńska i Adam Horoszczak. W tym roku uczestnicy dojechali do litery „P", w przyszłym zapewne zakończą edukację. Ale wówczas z pewnością Ryszard Mergies wymyśli coś innego.

OSKAR SOBAŃSKI



Zdrada

Kolor bywa w filmie narzędziem stylizacji rzeczywistości, intensyfikującym jej urodę i „malarskość". Ale może też wydobywać i potęgować brzydotę otaczającego świata, jego żałosną, tandetną bezbarwność, jego brud i smutek. Tak dzieje się w norweskim filmie „Zdrada". Reżyserem jest kobieta, Vibeke Løkkeberg, grająca także jedną z głównych ról – matkę Kamilli. Kobiecą wrażliwość na szczegół, na odcienie doznań, na półtony łączy z iście męską precyzją konstruowania sytuacji i postaci.

Akcja „Zdrady" rozgrywa się pod koniec lat czterdziestych w Bergen – brzydkim, prowincjonalnym, portowym mieście. Widać jeszcze ślady wojny i okupacji. Ludzie są szaro i nędznie ubrani. Ulice zaniedbane i puste. Przed sklepem tworzy się kolejka po banany. Atrakcją jest wszystko, co amerykańskie – pończochy, ciuchy. Ameryka stanowi symbol odległego raju opływającego we wszelki dostatek. Realizatorka prowadzi ten wątek w gorzko ironicznej tonacji. Z regularnością leitmotivu pojawiają się w filmie czterej amerykańscy marynarze. W śnieżnobiałych mundurach, rozbawieni, roześmiani, mówiący jakimś niezrozumiałym językiem tworzą osobliwy dysonans, zdają się być mieszkańcami innego świata. A tutaj nie ma miejsca na prawdziwą radość i śmiech. Rządzi egoizm, okrucieństwo, żądza pieniądza i seks.

Nadrzędnym tematem „Zdrady" jest nieobecność miłości w stosunkach między ludźmi, nieobecność miłości w rodzinie, czyli w organizmie z miłości poniekąd zrodzonym i do dawania miłości powołanym. Bohaterką filmu jest Kamilla, 7-letnia córeczka właścicieli podupadającej pralni. Matka – kobieta zmęczona, zgorzkniała i szorstka. Ojciec, lekko skompromitowany w oczach sąsiadów jakąś bliżej nie wyjaśnioną współpracą z Niemcami, marzy o wyjeździe do Kanady i rozpoczęciu nowego życia. Tymczasem bije i zdradza żonę, wiecznie kłócąc się z nią o pieniądze. Wreszcie porzuca dla bardziej kobiecej i seksownej pracownicy pralni.

Wydarzenia filmu oglądamy oczyma Kamilli, która bacznie wszystko obserwuje, choć niewiele jeszcze rozumie. Stąd bierze się specyficzny sposób opowiadania. Poprzez obrazy-fakty, obrazy-scenki rejestrowane okiem świadka, poprzez skróty, elipsy, niedookreślenia. Tylko chwilami zanika ów obiektywizujący dystans narracji. Opowiadanie nabiera dramatyzmu. Mała Kamilla zostaje szczególnie boleśnie ugodzona. Ciosy wymieniane przez dorosłych trafiają i w nią. Kluczem do zrozumienia wizji świata w „Zdradzie" jest obserwowana przez dziewczynkę scena mordowania zabawnych, niemal sympatycznych szczurów, które z niewinną ciekawością wyłażą na światło dzienne, rozglądają się życzliwie wokół, by za moment zginąć w straszliwych drgawkach pod celnymi uderzeniami kamieni. Oto lekcja, jaką otrzymuje Kamilla, ten mały, bezbronny, jasnowłosy „szczurek", ciekawy życia, spragniony miłości. Tę miłość okazuje jej jedynie towarzysz dziecięcej niedoli, rówieśnik Svein z biednej, robotniczej rodziny, wychowywany przez wiecznie pijaną matkę. Dwoje malców łączy solidarność, lojalność, poczucie wzajemnej odpowiedzialności – wartości dawno zapomniane przez dorosłych, zupełnie obce ich postępowaniu.

W gruncie rzeczy wszystkie postacie „Zdrady" cierpią i ponoszą klęskę, obrazując bolesne razy z ręki losu i bliźnich. Ojciec Kamilli zostaje bez pieniędzy, przezornie ukrytych przez żonę. Pralnia nie przynosi zysków. Marzenia o nowym życiu, o wyjeździe do Kanady rozpływają się w przytłaczającej codzienności i pewnego dnia zawiedziona kochanka opuści go dla innego, rzeczywiście zasobnego, bo z samochodem choćby. Matka Kamilli po okresie awantur, depresji i rozpaczliwego miotania się po mieszkaniu robi się na bóstwo i rusza na podbój świata „podrywając" po drodze właściciela sklepu z obuwiem. Pomiędzy ojcem i matką, kochanką i amantem plącze się dziewczynka, raz hołubiona, innym razem odrzucona, zapomniana, niepotrzebna. Rekwizyt rodzinnego życia, przedmiot. Ojciec tuli ją i nosi na rękach, by wkrótce potem odejść spokojnie z domu nie obejrzawszy się nawet za siebie. Nikt nie troszczy się o to, co ten żywy przedmiot czuje, myśli, czego pragnie, czego naprawdę potrzebuje, jak widzi i ocenia postępki dorosłych. Kamilla przeżywa nieustanny stres, pozbawiona pewności i poczucia bezpieczeństwa. Pewnego dnia Sveina zabierają do domu dziecka. Dziewczynka coraz dotkliwiej odczuwa swoją samotność w świecie dorosłych. Dźwigając stary patefon, idzie odwiedzić przyjaciela. Postanawiają uciec, oczywiście do Kanady. Spędzają noc w lesie. Jedyny to sielankowy epizod w całym filmie skąpanym w ponurym naturalizmie, dość częstym zresztą w kinie skandynawskim. Nagle odkrywamy przestrzeń, jasne, przejrzyste światło, ciepłą, przytulną zieleń – coś z atmosfery pierwotnego raju, nie skażonego obecnością człowieka. Ale sielanka nie może trwać. Żaden kapitan nie potraktuje serio dwojga dzieci wybierających się bez pieniędzy do Kanady. Ukrywającego się Sveina odnajdzie w końcu policja. Kamilla pozostanie nieodwołalnie sama. Znika z jej życia istota naprawdę bliska, ktoś czuły i rozumiejący – 7-letni przyjaciel.

Porzucony przez kochankę ojciec wraca na łono rodziny. Nie oznacza to wszakże sentymentalnego happy endu. Krótko trwają dni domowego zawieszenia broni. Znów wybuchają gwałtowne awantury. Ojciec wciąż wierzy w możliwość rozpoczęcia nowego życia. A do tego potrzebne są, oczywiście, pieniądze. Obecność własnego dziecka ani przez moment nie powstrzyma wybuchu nagromadzonych frustracji i wzajemnej agresji. Ojciec i matka rzucają się na siebie jak rozjuszone zwierzęta. Kamilla nie ma już złudzeń ani nadziei. Biegnie do schowka, pospiesznie wpycha do majtek garście banknotów, bierze siekierę i z całym rozmachem wali w szybę wystawową pralni, w której nadal kłócą się rodzice. Stop klatka. Wytrzymana dość długo. W kompletnej ciszy. Ten gest rozpaczy, determinacji i buntu niszczy przecież cały świat. Budzi grozę. Po raz pierwszy tamci, po drugiej stronie szyby, dostrzegają istnienie własnego dziecka, muszą spojrzeć mu w twarz. A potem, na zwolnionym ruchu, Kamilla z rozwianymi jasnymi włosami biegnie gdzieś przed siebie, jakby unosząc się w powietrzu. Dokąd?

Co wyrośnie z tej dziewczynki o bezbrzeżnie smutnych oczach, o twarzy dziecka naznaczonej przedwczesną dojrzałością? Czy będzie zdolna do normalnego życia, do miłości? Takie pytania zdaje się stawiać Vibeke Løkkeberg, obserwując uważnie swoją bohaterkę. Z tego podwójnego podpatrywania, z obecności podwójnej szyby rodzi się interesujący styl filmu. Sucha rzeczowość i zwięzłość opisu potęguje dramatyzm opowiadanej historii, drastyczność konstatacji. Nie ma tu cienia taniej tkliwości, sentymentalnej słodyczki, którymi chętnie i zręcznie szafują ekranowi specjaliści od dzieci.

Gdybym miała szukać dla „Zdrady" jakiegoś filmowego punktu odniesienia, to ze świadomością wszystkich treściowych i formalnych różnic wybrałabym bez wahania „Dziecko wojny" Tarkowskiego.

MARIA KORNATOWSKA

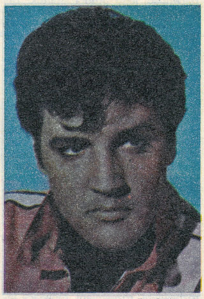
LØPERJENTEN, reż. Vibeke Løkkeberg, Norwegia

PORTRET NA ŻYCZENIE

ELVIS Presley

Staramy się spełnić prośbę o przeplatanie sylwetek współczesnych aktorów dawnymi, znanymi bardziej z legendy niż z ekranu. Niektórzy Czytelnicy proponują, aby „Portret" zamienił się w cykl historyczny, uważamy jednak, że odebrałoby to rubryce charakter.

Z żoną Priscillą



Fot. Ciné Revue

Wprawdzie upłynęło już sporo czasu, odkąd nasza TV pokazała film z Presleyem, ale głos „króla rocka" wciąż rozbrzmiewa z radia i dlatego widocznie nie ustają prośby o przypomnienie jego sylwetki. Elvis Aron Presley urodził się 8 stycznia 1935 r. (znak: Koziorożec) w Tupelo, Mississippi. Wiadomo, że pochodził z ubogiej rodziny, że po szkole próbował różnych prac, dopóki nie został kierowcą, że amatorsko zaczął nagrywać piosenki z Sun Records w Memphis, co umożliwiło mu start na estradzie w roku 1954. Interesuje nas tutaj nie jego kariera piosenkarska – prawdziwy fenomen lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – ale filmy. Pozostawił ich 32 i choć żaden nie był wydarzeniem artystycznym, cieszyły się ogromnym powodzeniem. Niektórzy krytycy twierdzą, że Presley zmarnował swój talent aktorski, godząc się pod wpływem swego artystycznego menażera „Colonela" Thomasa Parkera na taśmowe produkcje bez ambicji. Już pierwszy film „Kochaj mnie czule" (1957) był ckliwą opowiastką z okresu Wojny Secesyjnej: Elvis poślubia ukochaną swego brata, który jednak nie zginął, ale powraca, co powoduje wiele uczuciowych komplikacji. W zakończeniu Elvis umiera przy dźwiękach jednej z czterech piosenek, najwyraźniej śpiewanej przez jego ducha... Recenzenci pisali: „Film trwa 89 minut – o 80 za długo. Elvis śpiewa tylko 9 minut". A jednak sukces był olbrzymi. Coś z charyzmatu, którym obdarzony był na estradzie, przedostało się na ekran. Następne filmy to „Loving You" (1957), „Więzienny rock" (Jailhouse Rock, 1957) i najciekawszy – „King Creole" (1958), o młodym buntowniku, który potrafi nie tylko śpiewać, ale i walczyć. Po odbyciu służby wojskowej wystąpił w filmie „G.I.Blues" (1960) oraz zagrał najlepszą swą rolę dramatyczną – półkrwi Indianina (u boku Dolores Del Rio) w „Płonącej strzale" (1960) reż. Don Siegela. Niestety, śpiewał w tym filmie tylko dwie piosenki, a tego było widowni za mało. W 1961 powstała komedia „Błękitne Hawaje", która znowu okazała się rekordem kasowym; z trzech filmów zrealizowanych w następnym roku zwracał uwagę bokserski „Kid Galahad". Następne – m.in. „Wakacje w Acapulco", „Miłość w Las Vegas", „Kissin Cousins" (1963) – świadczyły tylko o mechanicznym powtarzaniu formuły. A przecież w świecie rozrywki wiele się zmieniło: pojawili się Beatlesi, swoje gorzkie piosenki zaczął śpiewać Bob Dylan, elektryzował widownię Mick Jagger. Elvis nie pojawiał się już na estradzie, ale występował wciąż w filmach, których sentymentalny styl określały tytuły: „Szczęśliwa dziewczyna" (1964), „Harum Sacrum" (1965), „Raj w stylu hawajskim" (1965), „Łatwo przychodzi, łatwo idzie" (1966)... W maju 1967 poślubił Priscillę Beaulieu, dawną przyjaciółkę z Memphis, wkrótce urodziła się im córka Lisa. Nieoczekiwanie zmienił styl: w Nashville nagrał „inteligentne" – zdaniem krytyki – piosenki, a kolejne filmy zdradzają dążenie do stworzenia na ekranie ostrzejszych, mniej banalnych charakterów: „Trzymaj się z dala, Joe" (1968 – rola współczesnego Indianina), „Charro" (1968 – western, w którym występuje nie ogolony, z brodą), wreszcie „Zmiana stroju" (1969) – ostatni film, w którym ukazał się jako aktor. Ośmioletnią, dobrowolnie wybraną nieobecność na estradzie (okres ten spędził w odgrodzonym od świata domu-pałacu w Memphis, dziś zamienionym przez Priscillę w muzeum), przerwał w r. 1969. Pojawił się w Las Vegas – znacznie przytył (115 kilo przy wzroście 1.80) i utracił młodzieńczy czar, ale znowu zdołał podbić publiczność. „Król" powrócił. W latach 1954–1977 sprzedano 400 milionów jego płyt, wśród których największym powodzeniem cieszyła się „It's Now or Never" (12 milionów); 118 płyt uznanych zostało za „złote". Zmarł na atak serca 16 sierpnia 1977 roku.

Listy do redakcji

TURNIEJ

Z niejakim zdumieniem przeczytałem w „Filmie" (nr 15, List ze Śląska), że listopadowy Turniej Filmowy o Laur im. Andrzeja Munka zorganizowało studenckie centrum „Zameczek-Remedium". Informuję, że inicjatorem i organizatorem Turnieju było Towarzystwo Filmowe im. Andrzeja Munka w Sosnowcu (stąd nazwa imprezy). W końcowym okresie przygotowań Turnieju, jako jeden ze współorganizatorów, dołączyło „Remedium"; pomoc członków tego klubu była znaczna.

JAN JANUSZ BUJAK
komisarz Turnieju

I NIC

Postanowiłam zaprenumerować „Film". Wpłaciłam pieniądze w listopadzie 1982 na poczcie, na prenumeratę kwartalną (I kwartał). Niestety, oczekuję na pismo od stycznia i zastanawiam się, w którym kwartale je otrzymam. Interweniowałam na poczcie, napisałam do Centrali Kolportażu w Warszawie przy ul. Towarowej 28 dwa listy – i nic, żadnej odpowiedzi czy jakiegokolwiek wyjaśnienia nie otrzymałam. Posiadam dowody wpłaty oraz dowód wysłania listu poleconego do Centrali.

JOLANTA WOJCIECHOWSKA
(ul. Kwiska 13/21, 54–210 Wrocław)

Red. List nie wymaga komentarzy, oczekujemy szybkiego załatwienia sprawy przez Centralę Kolportażu Prasy i Wydawnictw.

MAŁE KINEMATOGRAFIE

W cyklu artykułów poświęconych kinematografiom różnych narodów pisaliście o kinie ZSRR, Japonii, Szwecji. A co z pozostałymi? Powinniście pisać o kinematografiach egzotycznych Azji, Afryki, Ameryki Południowej. Również w Europie są kinematografie dla nas egzotyczne – Albanii, Islandii, Portugalii, nie docierają do nas filmy z Belgii, Holandii, Irlandii, Szwajcarii, Austrii. Powinniście o nich pisać więcej.

BOGUSŁAW SOTEK
(Trzebinia k. Żywca)

PANOWIE NA OKŁADKI

Ciekawa jestem, czy to już taka tradycja „Filmu", żeby na pierwszej stronie zawsze widniało zdjęcie aktorki? W ciągu ponad pół roku mężczyźni znaleźli się na okładce tylko dwa razy, i to w towarzystwie dam. Czyżby nie było fotogenicznych aktorów?

MARZENNA BANDOCH
(Warszawa)

AKTORZY

Czy pisząc o aktorach nie moglibyście o każdym z nich powiedzieć czegoś więcej? Czym się interesują, w co się angażują, jaka była ich droga do filmu? Bo przecież o każdym aktorze można powiedzieć coś innego, coś, co dotyczy tylko jego. Mam na myśli takie informacje, jak np. ta, że Marlon Brando prowadzi kampanię dobroczynną na rzecz Indian.

BARBARA KOSTRZEWA
(Elbląg)

POMAGAMY SOBIE

Krzysztof Dawidowski (ul. Wojska Polskiego 75/6, 19–300 Ełk) poszukuje nr 26 „Filmu" z 1982 r.

Henryk Szuszkiewicz (Stare Piekary 45, 59–220 Legnica) odstąpi nieoprawione roczniki „Filmu" z lat: 1973 (nry 1–48, bez nr 46), 1974, 1975 (bez nr 19), 1976 (bez nr 25), 1977 (bez numerów 11–14), 1978.

Tadeusz Selbirak (ul. Siemieńskiego 17 m. 7, 02–106 Warszawa) poszukuje roczników „Filmu" 1946–62 i 1964–72 oraz numerów 22, 23, 25, 30, 40, 41 z 1963 r., 1–4 z 1973 (ostatnie ze starej edycji) i 13 z 1975 r.

Hanna Krzyśków (ul. Kręta 20, 49–156 Gracze, woj. opolskie) poszukuje „Filmu" z lat 1980, 1981, 1982 (numery 1–3, 5, 8, 10, 19, 29, 31, 32) i 1983 (nr 1).

W KINACH

JEŚLI SIĘ ODNAJDZIEMY

POLSKA, 1982

Reżyseria: ROMAN ZAŁUSKI. Scenariusz na podstawie reportażu Małgorzaty Szejnert: Małgorzata Szejnert

i Roman Załuski. Zdjęcia: Jacek Mierosławski. Muzyka: Jerzy Matula. Scenografia: Jerzy Śnieżawski. Kierownictwo produkcji: Jerzy Bugajski. Wykonawcy: Krzysztof Kolberger (Maciek), Barbara Klimkiewicz (Zofia), Anna Romantowska (Basia), Tadeusz Borowski (Wojciech), Barbara Bargiełowska (Kołobrzeska), Ewa Błaszczyk (Agnieszka), Jolanta Bohdal (Korbikowa), Zofia Czerwińska (Ziębińska), Elżbieta Gorzycka (Walczakowa), Barbara Horawianka (prof. Kowalewska), Irena Kownas (Dekarzowa), Wiesława Kosmalska (Dąbrowska), Mirosława Marcheluk (Ogródkowa), Zofia Merle (Zasadowa), Alicja Migulanka (Stasia Kowal), Anna Milewska (Olszewska), Witold Dębicki (Stolarek), Cezary Julski (Walczak), Krzysztof Kowalewski (Ogródek), Ferdynand Matysik (Dekarz), Jan Mayzel (Zasada), Kazimierz Ostrowicz (Korbik), Stanisław Siekierski (Dąbrowski) oraz Małgorzata Szejnert, Roman Załuski i dzieci: Monika Sapilak (Kasia), Agnieszka Czapla, Magda Kaleta, Ania Molik i inni. Produkcja PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Silesia". Barwny. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 90 min.

Filmowa transpozycja autentycznego eksperymentu pedagogicznego, zainicjowanego przez prof. Marię Łopatkową: podczas wspólnych wakacji rodziców pragnących adoptować dziecko i wychowanków domu dziecka następuje poznanie się i wybór przyszłych rodzin na zasadzie wzajemnej akceptacji.

Z TOBĄ BAWI MNIE ŚWIAT

CSRS, 1982

Scenariusz i reżyseria: MARIE POLEDŇÁKOVÁ. Zdjęcia: Petr Polák. Muzyka: Václav Zahradník. Scenografia: Jiři Matolin. Wykonawcy: Július Satinský (Albert Horák), Jana Šulcová (jego žona Kateřina), Václav Postránecký (Michal Adámek), Eliška Balzerová (jego žona Dáša), Pavel Nový (Pepa Bednář), Zdena Studenková (jego žona Gabina), Květa Fialova (babcia), Jan Feltýnek (taksówkarz) oraz dzieci: Zuzana Gutheisová, Marta Buchtiková, Václav Korda, Cyril Krůpala i inni. Produkcja: Filmové Studio Barrandov. Barwny. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 86 min. Tytuł oryginalny: „S tobou mě baví svět".

Rodzinna komedia wakacyjna: szóstka dzieci wyjeżdża na narty pod opieką trzech ojców, stosujących nader oryginalne metody wychowawcze. Film autorki popularnych komedii „Jak wyrwać wielorybowi ząb trzonowy" i „Jak wychować tatę".

„FILM". Magazyn ilustrowany. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45 53 25. RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Safjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTER: Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa–Książka–Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. PRENUMERATA: kwartalna – 260,– półroczna – 520,– roczna – 1040.; 1. instytucje i zakłady pracy: w miastach wojewódzkich i miastach, w których znajdują się siedziby oddziałów RSW „Prasa–Książka–Ruch" opłacają prenumeratę w tych oddziałach, w pozostałych miastach i na terenach wiejskich – w urzędach pocztowych lub u doręczycieli. 2. indywidualna: osoby zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli; zamieszkali w miastach – siedzibach oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych właściwych dla miejsca zamieszkania, przy użyciu blankietu wpłaty, na rachunek bankowy Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw w Warszawie, ul. Towarowa 28, nr konta NBP XV Oddział w W-wie nr 1153-201045-139-11. Na to samo konto przekazywać należy należność za prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą, która jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych oraz o 100% dla instytucji i zakładów pracy. TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY NA KRAJ I ZAGRANICĘ W 1983 ROKU: od prenumeratorów indywidualnych zamieszkałych w miastach siedzibach oddziałów RSW – do 31 sierpnia na czwarty kwartał; – od instytucji i prenumeratorów zamieszkałych na wsi i w małych miastach – do 10 dnia miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY ZDEZAKTUALIZOWANYCH prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa, tel. 20-12-71. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: J. Bezkowski, J. Czecz, L. Sorell, R. Sumik, K. Wellman, Ciné Revue, Mafilm, Mosfilm, PDF, Poltel, PRF „Zespoły Filmowe", Solar-First Artists, TVP, Warner Bros, WFO, arch.
Numer przekazano do drukarni 13.V.1983. Zam. 677. M-53.

Kinorama

FAKTY

Prywatne muzeum chaplinowskie powstało we Frankfurcie nad Menem (RFN). Jego właściciel zbiera wszystko, co dotyczy wielkiego komika – filmy, dokumenty, książki, plakaty, zabawki, nuty i nagrania kompozycji Charlesa Chaplina oraz wszelkiego rodzaju pamiątki z konterfektem małego trampa (zapałki, papierosy, odznaki). Wstęp do muzeum jest bezpłatny, a właściciel odmawia przyjęcia dotacji komunalnej, pragnąc pozostać całkowicie niezależnym.

★

W komedii parodiującej „Port lotniczy", którą wkrótce zobaczymy, jest zabawna scena z filmem „Rocky LVI" z udziałem staruszka-boksera. Ale dowcip ma szansę realizacji, ponieważ Sylvester Stallone zapowiada właśnie film „Rocky IV", i nic nie wskazuje, aby skończył na tym serię...

★

Reżyser i aktor Władimir Basow zrealizował film „Czasy i rodzina Konwejów", w którym spotykają się aktorskie pokolenia. Role główne grają Margarita Wołodina i jej córka Masza, Irina Skobcewa również z córką Jeleną Bondarczuk, Oleg Tabakow ze swym synem Antonem, a także Jewgienij i Anton Leonowie, Rostisław i Igor Jankowscy. Reżyser powierzył również jedną z ról swemu synowi Władimirowi.

★

Telly Savalas, (na zdjęciu z córką) dawno już zapomniał o Kojaku. Prowadzi teraz rozmowy z producentami, szukając finansisty dla swego dawnego projektu: ekranizacji powieści słynnego autora greckiego Nikosa Kazantzakisa „Wolność albo noc".

Fot. Ciné Revue

Fot. Filmspiegel

Lucie Žulová

Aktorskie powołanie odkryła w sobie już w wieku 11 lat i wstąpiła do szkolnego kółka dramatycznego. Mając 14 lat debiutowała w filmie Evalda Schorma „Intrygantki". Jako najmłodsza absolwentka – na rok przed terminem – ukończyła studia aktorskie i zaczęła występować w teatrze w Ostrawie, gdzie oczywiście grała przede wszystkim role „pierwszych naiwnych". Docenia jednak role filmowe, bo oznacza to większą publiczność. Występowała w wielu filmach Vaclava Vorlička, m.in. w „Jak utopić doktora Mraczka" i „Burzliwe lato". Obecnie oglądamy ją w roli Biby w filmie fantastyczno-naukowym „Goście z galaktyki Arkana" Dušana Vukotica.

PREMIERY

Niezwykła przyjaźń

Diane Kurys ma 34 lata. Debiutowała ze sporym sukcesem filmem „Diabolo menthe" (Diabelska mięta). Teraz znów stanęła za kamerą. Efektem jest film „Coup de foudre". To wyrażenie oznacza nagłą miłość, gwałtowne uczucie, chociaż zamiast słowa „miłość" stosowniejsze byłoby tym razem „przyjaźń".

Wprawdzie akcja filmu rozgrywa się w latach pięćdziesiątych, co jest starannie zaznaczone w scenografii ale – jak pisze Claire Devarrieux w „Le Monde" – pomysł nie polegał na odmalowaniu tamtej epoki, lecz na opowiedzeniu pewnej fabuły, rozgrywającej się w tamtych latach. Fabuły, która właśnie z powodu owych lat musiała przebiegać tak, a nie inaczej. Jest to opowieść o przyjaźni (określanej przez realizatorkę jako „niszcząca") między dwiema kobietami.

Bohaterki spotykają się po raz pierwszy na uroczystości szkolnej. Młode mamusie troszczą się o swoje córeczki i synka. To właśnie dzieci dokonują prezentacji. Sympatia między kobietami rodzi się natychmiast. Obiecują sobie kolejne spotkanie. Kiedy do niego dochodzi, widzowie wiedzą już sporo o Lenie (Isabelle Huppert) i Madeleine (Miou-Miou).

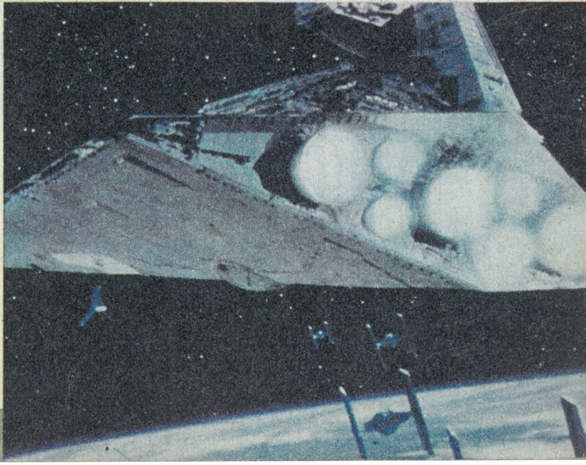
Isabelle Huppert i Miou-Miou

Fot. Ciné Revue

Lena to kobieta pozbawiona jakichkolwiek zainteresowań, ale obdarzona sporą dozą realistycznego podejścia do życia. Madeleine to niewydarzona artystka. Wojna sprawiła, że wyszły za mąż nie najbardziej fortunnie. Teraz widzą to wyraźnie. Lena jest żoną mechanika samochodowego, kochającego tylko własną rodzinę. Madeleine – szarlatana rzucającego się w wir szaleńczych interesów. Nic więc dziwnego, że postanawiają sobie pomóc.

Ich porozumienie rodzi się ze śmiechu, min, zwierzeń. Mężów grają Jean-Pierre Bacri i Guy Marchand (wspaniały w roli ociężałego głupca). Marchand uwielbia swoją żonę, ale coraz mniej ją rozumie. Lena ogołaca kasę, niby po to, aby wznieść marmurowy nagrobek swojej zmarłej matce, a naprawdę po to, aby wybawić z kłopotów Madeleine. Mąż to odkryje, nie będzie mógł się pogodzić z prawdą, a ta prawda wygląda tak, że Lena kocha Madeleine, że obie kobiety nie mogą obejść się bez siebie. Mąż w nadziei odzyskania żony, ofiarowuje Lenie mały butik z odzieżą. Bo młode kobiety są jeszcze bardzo umiarkowane. Ich bunt jest nieśmiałą zapowiedzią późniejszego ruchu feministycznego.

Krytycy nie szczędzą pochwał filmowi i aktorkom. *Jakiż to śliczny film!* – zachwyca się Claude Baigneres w „Le Figaro" – *Jakiż talent! Diane Kurys posiada dar nasycenia każdego kadru swą wrażliwością. Czyni widzów wspólnikami swych przeczuć, kłopotów, swej inteligencji. Opowiada o dwóch kobietach, które w czasie wojny poznały żałobę, strach i nędzę. Pozornie odnalazły równowagę uczuciową i smak życia. Ale mężczyźni w czasach pokoju są inni niż w godzinie niebezpieczeństwa (...) Przyjaźń Madeleine i Leny rodzi się więc z potrzeby zaczerpnięcia świeżego powietrza. „Coup de foudre" to film nie feministyczny, ale kobiecy (...) Diane Kurys wykazała niezwykły zmysł w odtworzeniu scenerii i atmosfery lat pięćdziesiątych. Ponadto wspaniale, z wielką pewnością prowadzi aktorów. Nigdy Guy Marchand nie był tak znakomity i głęboki, nigdy dotąd Isabelle Huppert nie promieniowała takim spokojnym urokiem. A jest jeszcze Miou-Miou, symbol poetyckiej kobiecości, na którą składają się rezerwa i liryzm, nieustępliwość i wahania. Obie aktorki są czułe, delikatne, kruche – jak bohaterki Musseta czy Marivaux.*

Kto był ojcem Luke'a?

Na pytanie pasjonujące widzów „Imperium kontratakuje" odpowiada ostatecznie film, który nosi już tytuł „Powrót Jedi" (Return of the Jedi), nie „Odwet...", jak to dotychczas podawano. Superprodukcja George Lucasa rozpoczyna właśnie swoją ekranową wędrówkę, zamykając trylogię rozpoczętą „Gwiezdnymi wojnami". (O perspektywach tego kierunku science fiction szerzej pisze Wacław Sadkowski na str. 3.) Mark Hamill, który, jak twierdzi, po raz ostatni wystąpił w roli Luke'a, nazywa w każdym razie film „wielkim finałem". U jego boku są oczywiście Harrison Ford, Carrie Fisher, a nawet Alec Guinness, którzy prowadzą walkę z Darthem Vaderem. Za „Newsweekiem" zamieszczamy pierwszy zestaw zdjęć.